7

BIANCO E NERO

XV. 1954 - Rassegna mensile di studi cinematografic

Sommario

Disegni di Valentina Di Gennaro

In copertina: Pearl White in *The Perils of Pauline* (1914)

Direzione: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 - *Direttore responsabile*: Giuseppe Sala - *Redattore capo*: Nino Ghelli - *Segretario di Redazione*: Guido Cincotti - *Comitato di Redazione*: Alessandro Blasetti, Virgilio Marchi, Renato May, Fausto Montesanti, Mario Verdone - *Redazione napoletana*: presso Roberto Paolella, Via Bisignano, 42, Napoli - *Redazione milanese*: presso Eugenio Giacobino, Via Brera, 8, Milano - Edizioni dell'Ateneo: Roma - Via Caio Mario, 13 - tel. 353.138 c/c postale 1/18989. I manoscritti non si restituiscono. Abbonam. annuo: Italia: L. 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio.

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XV - NUMERO 7 - LUGLIO 1954

L'estetica personalistica di Luigi Stefanini

L'istanza fondamentale della estetica moderna, di stabilire e precisare la autonomia dell'arte, è riconosciuta esplicitamente nella estetica personalistica dello Stefanini, il quale chiaramente denuncia la insufficienza delle soluzioni offerte nel passato. Per questo tuttavia non è da accettare la prospettiva idealistica, la quale, se ha permesso di accentuare il carattere della espressività dell'arte, rimane peraltro incerta tra la visione individualistica e il senso della cosmicità, onde da una parte l'universale è un individuale, che tuttavia è incapace di autentica concretezza e dall'altra è atteggiamento universalistico, onde si costituisce la filosofia come metodologia della storia. In realtà la posizione crociana, che pure ha permesso di superare equivoci ed incertezze affioranti entro il problema dell'arte, risente della equivocità propria di ogni posizione storicistica, anzi accentua la problematicità inerente allo storicismo, e ciò proprio nello stesso momento in cui si pretende la totale risoluzione del reale nel razionale. Nessuna meraviglia quindi che, mentre da una parte viene necessariamente accentuato il carattere della insularità dell'espressione artistica, cosicché anche sul piano critico la storia dell'arte si riduce a semplice successione di monografie, dall'altra si riconosca il carattere necessariamente storico, anzi storicistico, di ogni manifestazione dello spirito, cosí che non soltanto l'arte venga connessa alle altre attività umane, ma sul piano di una circolarità assolutamente rigorosa quella stessa autonomia possa trovarsi in qualche modo compromessa, poiché impossibile risulta una qualsiasi considerazione, e perciò anche valutazione, dell'atto espressivo se non in quanto ci si riconduca a quella prospettiva storico-culturale, la quale può spiegare le ragioni dell'arte, ma perciò stesso apre la via alla formulazione di tesi che stabiliscono una certa equivalenza tra arte e coltura (e in cui è uno degli equivoci dell'odierno atteggiamento critico ed estetico). In realtà il Croce, non

soltanto sul piano teoretico presenta codesta ambivalenza di posizioni, ma sul piano critico ristabilisce in linea di fatto quel che egli dovrebbe escludere in linea di diritto. « La dottrina dell'insularità, o nega anche la storicità intrinseca a quella forma di vita da cui nasce l'opera bella, e in tal caso riduce l'opera al capriccio effimero d'un'ora, gioco della sensibilità, senza radici profonde nel fertile terreno di un'anima; oppure riconosce questa storicità, ed in essa trova anche accumulata e concentrata ogni esperienza storico-culturale dei tempi recenti e remoti, tutto ciò che congiunge l'artista agli altri artisti, e l'uomo agli altri uomini nel vivente organismo della storia » [1].

Indubbiamente la prospettiva insularistica, ponendo una totale distinzione tra il piano estetico ed il piano storico-culturale, si risolve in formalismo ed astrattismo: e tuttavia non si evita questo esito riconoscendo la semplice storicità dell'attività umana. Dell'idealismo, ed in particolare dell'idealismo crociano, è senz'altro da riconoscere l'ambiguità della posizione: ma in ogni caso, è da riconoscere che, attribuito all'arte un valore puramente lirico-estetico, non si può non cadere in una posizione di estremo relativismo, la quale o impedisce una qualsiasi valutazione dell'arte, o, se valutazione vuole dare, fa ciò limitatamente alle singole condizioni storiche nelle quali un'opera si è affermata e prodotta, secondo un atteggiamento di « storicismo in clausura », come esattamente lo Stefanini lo definisce.

L'autentico problema che dalla soluzione idealistica emerge, consiste nel riconoscimento del valore irrelativo e sovrastorico dell'arte, pur senza che, per questo, debba venire negata la fondazione storica da cui e su cui emergono le singole espressioni artistiche. Si tratta, cioè, insieme di vedere l'arte come fenomeno culturale e come valore che sovrasta alle singole situazioni del tempo e dello spazio: si tratta di stabilire una distinzione che eviti l'equivoco idealistico dell'astrattismo come quello dello storicismo. Non si può evidentemente negare il rapporto dell'arte con la storia, ma questo rapporto deve essere visto attraverso la preminenza dell'artista, cioè della singola persona umana che è autenticamente il *creatore* dell'opera d'arte, ma senza che per ciò l'atto creativo si affermi in una posizione di assoluto incondizionamento, o possa essere prospettato come alcunché di assolutamente irrazionale, e perciò di mitico, o di mistico, addirittura. La considerazione storica è indubbiamente essenziale all'arte, ma anziché essere « storia dell'artista nella storia », sarà « storia della storia nell'artista » [2]. Con ciò è senz'altro posto in primo piano, nella ricerca filo-

---

(1) L. STEFANINI, *Problemi attuali d'arte*, Padova, 1939, p. 230.
(2) *op. cit.* p. 229.

sofica dell'arte, la personalità dell'artista, e quindi la sua concreta realtà di uomo.

Errore, o per lo meno insufficienza, della posizione idealistica, particolarmente crociana, è il non avere voluto o saputo distinguere espressione da espressione, o meglio l'avere ristretto l'espressione al piano della liricità e della fantasia. Per lo Stefanini invece, se è vero che « tutto ciò che vale per l'uomo è dall'uomo espresso, o, per lo meno, riconosciuto dall'uomo nel suo atto espressivo », è anche vero che l'arte « è il momento incantato dell'espressione assoluta, mentre nelle altre umane attività l'espressione è relativa alle mille condizioni a cui è *sottoposta* la persona umana » ([1]). Si presenta così l'estetica dello Stefanini come una estetica della parola assoluta, la quale a sua volta presuppone, in un rapporto di totale inerenza, una metafisica della persona. Infatti « l'essere, nella sua essenza spirituale e personale, è parola », e la parola non è un accessorio dell'essere, ma « è l'appartenenza intrinseca dell'essere personale che a sé si dichiara, possedendosi nella consustanzialità del proprio verbo... la parola è l'atto consustanziale per cui l'essere personale si attorce vorticosamente su di sé, prima di uscire tangenzialmente da sé, aprendosi alla comunicazione » ([2]). Con ciò, mentre sul piano storico gli inizi della estetica dovrebbero essere ritrovati non già, come per il Croce, in Vico o in Baumgarten ma nel *De trinitate* agostiniano, sul piano teoretico la parola, lungi dall'essere comunicazione, è anzitutto dichiarazione e manifestazione di sé, e riguarda la persona umana nel suo rapporto con se stessa prima ancora che nel suo rapporto con gli altri. Cosí è già stabilita una prima distinzione tra l'autentica attività umana, e quindi anche l'attività artistica, e i rapporti di ordine puramente storico, e perciò anche culturali, dell'uomo con gli altri uomini: ciò che può portare alla distinzione tra la vera arte e l'opera umana in quanto spettacolo.

Non basta peraltro parlare genericamente della parola umana o della espressione, senza precisarne le note e le caratteristiche. E ciò perché la parola dell'uomo non è la parola di Dio, che dice e fa, e riempie di essere il nulla. Se la parola dell'uomo permette di legare la persona a se stessa secondo il vincolo della identità personale, non per questo tutto quello che è *in me* è *da me*. E ciò vuol dire che l'uomo « senza essere l'Assoluto, pensa l'Assoluto in quanto ne deriva. Non costituisce l'Assoluto nel suo atto, ma col suo atto a sé lo significa col carattere della trascendenza e della infinità » ([3]). Si vengono in tal

---

([1]) L. STEFANINI, *Estetica*, Roma, 1953, p. 41.
([2]) *op. cit.* pp. 66-67.
([3]) *op. cit.* p. 70.

modo precisando i caratteri della espressione umana nel senso della semanticità, della intenzionalità e della ulteriorità. La parola umana non può mai adempiersi completamente, ma sempre rimanda ad altro: e tuttavia codesta ulteriorità richiede anche l'attualità come sua nota corrispondente. E' cosí la possibilità di distinguere la espressione artistica dalle altre forme di espressione umana; perciò anche l'estetica della linguistica. Infatti « la nota che segna l'autonomia della espressione artistica, rispetto alle altre forme di espressione umana, è l'assolutezza.... Solo nell'attività poetica l'infinito rinvio cessa: la mediazione diventa immediatezza, la trasparenza del segno diventa rifulgenza della forma, l'intenzionalità diventa chiara intuizione del termine percettivo » (1); e cioè l'ulteriorità diventa attualità. E' con ciò accolto il meglio della posizione idealistica, peraltro inverata nella autentica affermazione, o testimonianza, della persona umana, poiché l'attualità dell'arte è anche la sua singolarità, e perciò la sua insostituibilità.

Essenziale il concetto dell'assolutezza della espressione artistica, purché si chiarisca che tale assolutezza si esegue nell'ordine della sensibilità : non vi è possibilità di intuizione al di fuori del sensibile, e l'arte è pertanto la puntuale ed attuale fulgurazione nella istantaneità del momento, in una condizione perciò di totale spazio-temporalità, la quale implica la presenzialità pura della espressione, e quindi l'impossibile rimando ad altro. Per questo si può definire l'arte come un valore in sé, che, avendo in sé il proprio spazio ed il proprio tempo, non è in alcun modo riconducibile alla prospettiva cronotopica a cui invece il fatto culturale è inevitabilmente richiamato.

La singolarità della espressione è tutt'uno con il carattere personale: e perciò l'arte è esaltazione della persona. Creazione, e quindi spirito che fa la cosa, onde si deve parlare piuttosto che di spiritualità formata, di spiritualità formante. E ciò « si esprime anche dicendo che il vincolo fra l'artista e l'opera non è trascendentale, ma generativo, non formale, ma formativo. Non il panteismo esprime il senso dell'arte, ma il creazionismo » (2).

Questa distinzione tra *forma formans* e *forma formata* permette una precisazione del concetto di critica, nonché del suo duplice compito: « stabilire, di volta in volta, di quale singolarità spirituale si tratti e in qual modo quest'ultima si sia realizzata nella compiutezza d'un cosmo sensibile » (3). Va da sé che l'analisi della *forma formans*

---

(1) *op. cit.* p. 73.
(2) L. STEFANINI, *Arte e critica*, Milano-Messina, 1943, p. 2.
(3) *op. cit.* p. 240.

non deve essere conchiusa con l'analisi del soggetto, del contenuto, né con le intenzioni dell'artista, che nulla hanno a che fare con le effettuazioni, e va da sé anche che la *forma formata* non dev'essere intesa come un risultato oggettivamente considerato, e perciò avulso dalla matrice che lo ha prodotto: « nel ciclo continuo di un'analisi unitaria che stringe gli elementi formanti e gli elementi formali o formati, la critica circoscrive ciò che non può esaurire », e quindi sempre quell'unica critica che è possibile prospettare, la critica circoscrittiva, è perciò stesso anche critica anagogica (1).

Le varie definizioni nelle quali l'arte è stata di volta in volta risolta — della finitezza, della compiutezza, della totalità, della particolarità, della unitarietà, della oggettività, della infinità, della assolutezza, e via dicendo — possono trovare il loro pieno accoglimento purché siano *ricondotte* dalla oggettività alla soggettività, e quindi all'essere personale, cosí che si sostituisca alla risposta unilaterale della *forma formans* o a quella della *forma formata,* la risposta piú comprensiva che le rende indissociabili e reciprocamente condizionanti. In tal modo si eviterà l'equivoco del puro filologismo e della pedante erudizione, come la inadeguata analisi sui rapporti tonali, sui ritmi e sulle proporzioni, coloristiche e sonore, che la estetica risolvono in fisiologia, in geometria, e perciò in autentico naturalismo.

Dal carattere della singolarità e della personalità dell'espressione deriva la conseguenza, nel clima culturale attuale quanto mai significativa, che « le produzioni cosí dette collettive di arte suppongono un'unica iniziativa, che sottomette a sé il molteplice concorso quale strumento della propria realizzazione » (2). E' notazione questa quanto mai interessante, perché, pur nel riconosciuto e riconfermato valore della singolarità, è la possibilità di un ampliarsi dell'orizzonte estetico ad un piano nel quale la socialità può trovare il proprio riconoscimento, senza per questo risolversi nell'anonimo collettivismo. La presenza delle persone è insieme presenza della socialità della persona, onde l'altro diventa un socio, e il lirismo del singolo si amplia nella coralità dei molti, tutti concordi; o, se discordia vi è, è essa stessa risolta nella suprema armonia del consorzio umano.

Nella revisione della estetica idealistica non poteva essere trascurato quel problema della tecnica che troppo semplicisticamente era stato ricondotto al piano della empiricità, anzi della economicità, dimenticando che l'arte, come la vita umana tutta, non potrebbe essere spontaneità, se questa non si affermasse nel contrasto e nella lotta con le

(1) *op. cit.* p. 245 e p. 247.
(2) *op. cit.* p. 1.

condizioni. La sovranità e l'assolutezza dell'arte non potrebbero essere date se non venissero quotidianamente conquistate, né potrebbe esserci il momento della creazione, che è sempre una creazione nel sensibile, se non ci fosse nella riconoscenza di questo la possibilità di dominarlo o di controllarlo. E perciò, lungi dall'essere la tecnica fatto insignificante, od inutile all'arte, le è essenziale e costitutivo. Su tre piani lo Stefanini individua tale essenzialità: in quanto la tecnica è addestramento, in quanto è esecuzione, in quanto è stile. Come addestramento la tecnica è mezzo, tramite, strumento, il momento preliminare dell'arte: il che non impedisce la possibilità di una caduta nel virtuosismo, che è « l'abilità conseguita in cui si chiude l'operare umano senza dar luogo all'atto libero che si disimpegna dalla macchina, servendosene ai propri fini » (1). E' esecuzione la tecnica, in quanto l'artista non può ideare su di un piano di pura astrazione, ed anzi tanto intima l'esecuzione alla ideazione che lo stesso materiale dell'arte provoca il fatto inventivo: e tuttavia anche codesta tecnica, staccata dalla sua matrice di vita, potrebbe diventare semplice estrinsecità, e perciò modello inerte e puramente obiettivo. Il terzo aspetto della tecnica è quello onde essa si determina come stile, cioè come atteggiamento significante la personalità che accompagna la espressione d'arte. E tuttavia vi è da distinguere l'autentico stile, cioè la regola dell'artista fatta intrinseca al suo stesso operare, ed il manierismo, ossia la ripetizione puramente passiva e servile di uno stile anch'esso ormai staccato dalla sua matrice spirituale. E' con ciò nuovamente ribadito il bisogno di una distinzione del piano estetico dal piano puramente culturale; sul quale possono trovare significato ed anche valore quegli atteggiamenti tecnici or ora accennati, che tuttavia costituiscono il limite, anzi la negazione dell'arte: il virtuosismo, l'estrinsecismo, il manierismo. Indubbiamente sono, codesti, fenomeni che appartengono alla vita della società, della civiltà e della cultura, ma non sono fenomeni che possono appartenere in proprio alla vita dell'arte, essendone anzi la sostanziale dissoluzione, come dissoluzione della vita spirituale è una qualunque risoluzione in forme od in atteggiamenti meccanici e perciò inerti e passivi. Per questo può essere definita la tecnica come il contrassegno dell'arte mancata, pur essendo essenziale la tecnica alla esistenza dell'arte e ciò proprio per quell'elemento realistico, ossia di concretezza, onde si caratterizza l'operare della persona umana.

E' questo stesso senso realistico che permette allo Stefanini di for-

---

(1) *Estetica, cit.* p. 114.

mulare le piú energiche riserve nei confronti di quegli atteggiamenti filosofici od anche estetici che vorrebbero risolvere la totalità della vita e della realtà sull'unico piano dell'arte, in un atteggiamento quindi di autentico estetismo. « Estetismo è la vita ridotta nella misura dell'arte... Ora, trasferire l'apparenza nella sfera della realtà, cioé diffondere sull'intera nostra esistenza la formula propria dell'arte, vuol dire sconnettere l'esistenza in attimi incongruenti, non contesti nel tessuto unitario che la ragione compone a servizio del carattere morale dell'uomo » [1]. Poiché l'estetismo assolutizza l'immediato, e quindi la incoerenza, e fa della struttura dell'essere un valore, stabilendo perciò stesso la equazione del mediato con l'immediato, della coerenza con la incoerenza, del frammentario con l'organico, è da denunciare la inevitabile contraddizione in cui esso si involge, ed è perciò da contrapporre all'estetismo la autentica validità estetica della vita che non può escludere dalla immediatezza dell'arte la mediazione della scienza, cosí che solo nel ritmo di immediato e di mediazione sembra comporsi in una sua superiore coerenza la totalità della vita spirituale. E' convincimento dello Stefanini che, affinché l'arte abbia tutto quanto le spetta, non si dia ad essa quello che appartiene alla totalità della vita: e ciò perché, se nella vita c'è l'arte, e se nell'arte c'è la vita, non per questo può stabilirsi la reciproca risoluzione dell'uno nell'altro termine. Si tratta cioè, ancora una volta, di una autentica emergenza della persona umana dalla stessa totalità delle sue espressioni, le quali seppur sono la testimonianza del suo valore non la possono in alcun modo esaurire, né nella singolarità ed immediatezza dell'attualità, né nella totalità, ed ulteriorità, dei singoli atti.

Analogamente, se l'artista, in quanto persona, crea e produce nella storia, non per questo esso si risolve e si diluisce nello scorrere del tempo o nel mutarsi dello spazio; bensí sopravvanza continuamente, ed è pertanto non oggetto o risultato del processo storico, bensí artefice e costruttore della storia: e perciò è da dire che « la storia, l'ambiente, la scuola, entrano nell'arte, non a condizionare l'arte, ma a provocare lo sforzo e ad acuire il vigore di una attività che deve porsi quale condizione unica della sua opera » [2]. In questo senso lungi dall'isolare l'arte dalla storia si deve riconoscere che l'arte individualizza la storia: ma ciò è possibile solo perché alla radice vi è l'individualità dell'artista, e cioé la sua concreta persona, la sua parola, che, in quanto *sua*, e cioè veramente singolare, trasforma il genericamente significativo nel personalmente espressivo, la cosa, l'oggetto, il

---

[1] *op. cit.* p. 127 e p. 131.
[2] *Arte e critica, cit.* p. 5.

fatto in spiritualità e perciò valore. Per questo la bellezza è nelle cose, ma solo in quanto le cose appartengono alla vita dello spirito.

* * *

Fra le molte pagine che lo Stefanini ha dedicato ai problemi dell'arte, una sola, che io sappia, è rivolta alla considerazione del cinema: preso in esame per indicare il limite cui perviene l'arte prima di cadere nel virtuosismo o nel manierismo della tecnica, e perciò negarsi, in una attuazione puramente estrinseca, nella sua costitutiva spiritualità. Si è già accennato all'innegabile rapporto che, secondo lo Stefanini, intercorre tra l'arte e la tecnica, come egli avverta il pericolo che la tecnica possa ad un certo punto sostituirsi alla vitalità dell'arte. Sembra che questo pericolo egli lo senta sovrattutto nel cinema: « il cinematografo è l'arte al limite, la piú difficile delle arti — e quindi la piú rara a trovarsi nei vari films — per la difficoltà di *ployer la machine* ». Il che è vero, ma forse non soltanto nel senso enunciato, e cioè per il fatto che « non si vede la macchina da presa nel cinematografo, non si vede la cura per predisporre lo scenario ed inquadrare la visione, non si vedono le macchine acustiche e i procedimenti chimici attraverso i quali l'immagine diventa voce, ed immagine e voce diventano colore: se si vedono è finito il film » ([1]). Tutto questo è vero, ma non basta a caratterizzare il pericolo del tecnicismo del cinema, e quindi la sua difficoltà di autenticarsi artisticamente. E' bensí vero che il cinema esaspera la difficoltà che è propria di tutte le arti, ma questa esasperazione è dovuta al fatto che il cinema per la sua struttura riesce ad organizzarsi in una tale illusoria presentazione di realtà, da rendere pressocché impossibile la distinzione, in questa presenzialità, di ciò che è reale da ciò che è puramente illusorio. E ciò è dovuto all'uso di una tecnica quanto mai vasta e complessa, in virtú della quale nulla appare impossibile, e qualunque meta sembra poter essere raggiunta. Il cinema è veramente l'arte al limite, la piú difficile delle arti, per il fatto che l'insostituibile uso della tecnica e della macchina permette una costruzione di realtà che, sul piano almeno della esperienza, non sembra potersi distinguere dalla concreta realtà di cui e in cui viviamo. E perciò è il cinema che, piú di ogni altra arte, precisa e mette allo scoperto il rapporto tra l'arte ed il reale. E con ciò non si vuole stabilire una gerarchia delle arti, o fissare delle indebite gradazioni, in vista di una maggiore o minore dignità di una nei confronti dell'altra arte, ma soltanto riconoscere che, « poiché la diversità dei mezzi espressivi im-

---

([1]) L. STEFANINI, *Educazione estetica e artistica*, Brescia, 1954, n. 73.

porta differenza di sensibilità, di concepimento, di esecuzione, l'estetica che dà conto delle varietà delle arti in rapporto alla varietà di quei mezzi espressivi si avvicina alla singolarità dell'opera bella e spiana la via alla critica d'arte, il cui compito è appunto di andare al singolare » [1].

Quale dunque il rapporto tra l'arte e la natura? Dalla dottrina della imitazione di Platone o di Aristotele si perviene fino alle forme del surrealismo ed alle deformazioni dell'arte contemporanea. E tuttavia non si tratta, per lo Stefanini, di scegliere fra l'una o l'altra enunciazione, bensí di riconoscere che qualsiasi deformazione, se vuole entrare entro l'orizzonte dell'arte, non può essere che una conformazione della natura all'atto espressivo e perciò di nuovo una adozione della natura, cosí come non può esistere vera arte naturalistica se non si opera una selezione e una trasfigurazione della realtà. E' prospettiva questa che da un'analisi del fatto filmico potrebbe trovare motivi di conferma e ragione di ulteriori approfondite precisazioni: ché proprio il cinema sempre compie una deformazione (e che altro non sono se non deformazioni le cose presentate secondo determinate inquadrature od angolazioni?), e sempre è d'altra parte una rappresentazione di realtà, tuttavia necessariamente trascelte e trasfigurate. Il fenomeno del neorealismo contemporaneo è in proposito oltremodo significativo e persuasivo, sia nei riguardi della cosí detta imitazione della natura, sia anche nei riguardi di quel brutto che entra nell'arte, non già risolvendosi, bensí implicandosi nella forma della bellezza.

Risulta cosí nuovamente la necessaria prevalenza e plus-valenza dell'artista creatore nei confronti delle singole espressioni, nelle quali peraltro è il realizzarsi della singolarità umana. E dire artista creatore significa dire, a proposito del cinema, il regista creatore dell'opera, anche se vi ha possibilità di una produzione collettiva, nella quale oltre al regista sono implicati i soggettisti, i fotografi, gli sceneggiatori, i musicisti, i pittori etc. Ma, piú che di collettivismo, è necessario parlare di coralità, in quanto si tratta di un'unica iniziativa che sottomette a sé il molteplice concorso. E in questo senso può ben dirsi il cinema arte collettiva, e può esso, anche sotto questo riflesso, presentarsi come un'arte al limite, nella quale la singolarità della persona sembra eccedere la singolarità dell'individuo per presentarsi come concordia ed armonia di piú individui: ma ciò non toglie che, in codesto accordo, sia nuovamente da ritrovare la singolarità, e perciò la insostituibilità, della espressione personale, e perciò anche quello che comunemente denominasi stile. E potrà anzi avvenire che, proprio per questo, il cinema

(1) *Estetica, cit.* p. 65.

piú di ogni altra arte testimoni di quella singolare originalità che è, in un certo senso, il riassunto, in un'anima individuale, della singolarità originale di tutta un'epoca, di tutto un popolo, di tutta una nazione. Indubbiamente il cinema, piú di ogni altra arte, è capace di riflettere atteggiamenti e problemi di una collettività: per questo esso è, come già si è osservato nel precedente articolo, problema di cultura e non soltanto problema di arte: ma questo non significa che non sia possibile ritrovare nell'autentica opera filmica la presenza di quello stile, che testimonia di un singolare e irripetibile sentimento ispiratore, in virtú del quale il contenuto collettivo, e perciò l'*ethos* di un popolo si trasferisce sul piano dell'arte.

E' altresí da notare che, ove nella composizione di tutti gli elementi costituenti l'opera filmica, vi sia prevalenza di uno di essi — come è, il piú delle volte, là dove la presenza di un famoso attore o di una nota diva accentra e concentra su di sé ogni altro interesse — è facile cadere nell'artificio, nel manierismo, e perciò in un tecnicismo che facilmente si allea con l'industrialismo proprio del cinema. Ed è cosí, ancora una volta, la negazione dell'arte.

Si può inoltre domandare se, proprio per quel tanto che il cinema sembra essere ancorato ad un atteggiamento culturale (anche se, come s'è detto, questo ancoramento non implica una identificazione), esso sia capace di sfuggire a quel pericolo dell'estetismo a cui le dottrine glorificanti l'autonomia dell'arte potrebbero facilmente condurre. Che l'arte sia giuoco è stato detto, ed è stato anzi riconosciuto il fondamentale valore di tale definizione: ma ciò non significa che il momento della immediatezza e della intuizione proprio dell'arte debba diventare attimo auto-sufficiente ed assoluto. E' il pericolo del cinema, il quale vive della successione di momenti immediatamente intuiti e si realizza nel modo prodigioso dell'apparenza e della illusione: onde vi è la possibilità di trasferire codesta irrealtà nella sfera della realtà, e di interpretare tutta la nostra esistenza secondo la formula propria dell'arte filmica. Non si tratta di considerare quello che comunemente si denomina il contenuto o l'argomento, e di stabilire di conseguenza classificazioni o gerarchie tra l'uno o l'altro genere di film, bensí di considerare la struttura del cinema in quanto tale, quel suo dinamismo, quel suo procedere da momento a momento, quel suo presentarsi prevalentemente per immagini, secondo una prospettiva di tipo visivo piuttosto che espressivo, per riconoscere nuovamente che siamo al limite dell'arte, e che esso è veramente la piú difficile delle arti. Tanto difficile che è facile trapassare dal piano dell'estetico a forme estreme di estetismo, in un piano cioè nel quale il mito della realtà si identifica con la realtà del mito, senza che avvenga la possibilità di una distinzio-

ne e di una autentica valutazione, senza che perfino si determini la possibilità di un'autentica valutazione critica dell'opera, se è vero che, nel dissolversi del racconto nella molteplicità delle immagini, il nucleo generatore ed il motivo spirituale dell'arte assai difficilmente riescono ad essere afferrati e resi concreti.

Da ciò è facile trarre quelle conseguenze che lo Stefanini è indotto a formulare sul piano etico-pedagogico, e quindi sul piano del costume umano. Indubbio, infatti, che — anche indipendentemente dal contenuto del film — la sua struttura si rifletta nello spettatore, in una analoga strutturazione psichica, e cioè in un comportamento nel quale la dispersione nettamente prevale sulla riflessione e sulla intimità del sentire: donde la negativa influenza del cinema, anzi la sua intrinseca pericolosità, che perciò abbisogna, sul piano morale come su quello educativo, di adeguati correttivi.

Se poi si tien conto che « la puntuale folgorazione dell'attimo dell'arte allunga il suo raggio, riempie lo spazio, esaurisce il tempo », e che perciò « spazio e tempo non sormontano il gesto dell'arte con la loro ulteriorità tirannica, ma si piegano ad esso e rientrano su se stessi, quasi fingendo le condizioni delle puntualità e della presenzialità pura » (1), si avvertirà nuovamente, anche per questo riflesso, che con il cinema siamo al limite dell'arte: sia perché con il cinema e nel cinema la ulteriorità sembra prevalere necessariamente sulla attualità, sia perché, ricondotti spazio e tempo entro i limiti dell'arte, anzi costruiti essi stessi in virtú dell'arte (non per nulla si parla di uno spazio e di un tempo cinematografici), sembra impossibile quella ulteriore determinazione dell'assolutezza espressiva conseguita dall'arte, che allo Stefanini sembra essenziale, e cioè la esecuzione nell'ordine della sensibilità. Se è vero che l'arte ha il potere di arrestare l'istante e di estrarlo dai limiti dello spazio e del tempo, è vero anche che questo è dell'arte in quanto non è della vita, in quanto cioè « tempo e spazio, nella normale dialettica dell'espressione umana, esuberano sull'atto che vorrebbe contenerli. Per l'alternanza di attualità e ulteriorità, in cui perennemente batte il cuore dell'uomo, non si può dire semplicemente né che l'uomo contenga il mondo, né che l'uomo sia nel mondo » (2). Ma, nel cinema, ove ad una parte segue l'altra, ed una sopravviene quando l'altra decade, e l'una concresce nell'altra che si dissolve, come sarà possibile riconoscere quell'eternità che l'arte concede? E se, d'altra parte, non è possibile prescindere dalla sensibilità spazio-temporale, come non vedere, perciò stesso, il dissolvimento dell'arte in un dive-

(1) *op. cit.* p. 76-77.
(2) *op. cit.* p. 76.

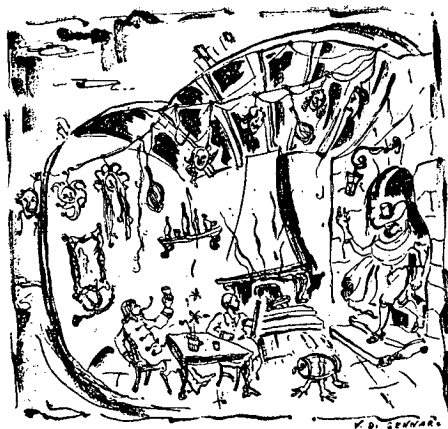
nire indefinito, cosí che la parola, lungi dall'essere assoluta e veramente singolare, si vanificherebbe nell'assoluta indeterminatezza del panteismo o dell'irrazionalismo?

Per tutto questo, e non soltanto per quanto lo Stefanini ha esplicitamente detto, è doveroso parlare del cinema come una delle piú difficili fra le arti. Vero che il cinema esaspera la difficoltà propria di tutte le arti: ma si tratta non soltanto della difficoltà di inserire la tecnica nell'atto spirituale, bensí di tutte quelle difficoltà che rendono perennemente problematico il problema dell'arte, sia che lo si consideri sul piano metafisico ed ontologico, che su quello piú propriamente pratico, della interpretazione e della critica. Il fatto che si riconosca che la critica non può dare l'equivalente della emozione estetica, bensí soltanto circoscrivere le condizioni da cui tale emozione può generarsi; il fatto che si riconosca che la critica può affinare la sensibilità dell'interprete, cosí da renderlo capace di ripetere congenialmente la espressione dell'arte; il fatto che si avverta che la parola dell'arte rimanda in qualche modo, per lo meno indirettamente, alla parola assoluta, e che perciò il principio dell'arte non è assolutamente il principio assoluto della realtà: tutto questo dice l'apertura problematica che la estetica avverte, pur nel riconoscimento del proprio orientamento e delle proprie essenziali prospettive. Il cinema si inserisce, proprio in virtú della sua ricchezza di problematica, in codesta apertura di teoreticità e di prassi: si pone come una esperienza a cui la dottrina dell'arte viene inevitabilmente condotta per una convalida della propria formulazione; e si pone come argomento, prova o verifica degli argomenti addotti, allo scopo di pervenire ad una sintesi piú ampia e piú fondata. Ma, proprio in virtú di quelle difficoltà che al cinema sembrano inerire, proprio in virtú di quel limite in cui l'arte filmica si pone, la convalida che il cinema può dare alla formulazione estetica appare quanto mai significativa, e tale in ogni caso da confermare la sostanziale validità di una posizione che, dal ripensamento tipico delle dottrine estetiche piú accreditate e dal confronto costante e continuo con l'arte, ha tratto la propria consistenza e la propria ricchezza di prospettiva.

Il carattere personalistico della espressione artistica risulta l'unico capace di superare le formulazioni astratte di una prospettiva intellettualistica o di una presentazione storicistica, le quali, se pur dicono qualcosa dell'arte, ben poco sembrano poter dire dell'artista nella complessità del suo atteggiamento operativo. Anzi intellettualismo e storicismo, pur movendosi su piani antitetici, finirebbero per denunciare analoghe antinomie, equivoci e pregiudizi, ove non si riuscisse a contemperare le esigenze dell'una e dell'altra posizione in quell'unico con-

creto, storico e metafisico insieme, che è la persona umana: la quale può ben dirsi in questo senso il primum, anche se non assolutamente, poiché la parola dell'uomo costituisce il senso della sua anima. Ed è perciò parola che necessariamente rimanda al fondamento reale di quell'anima, della quale la parola umana può dare il senso, non già la realtà. Per questo la estetica dello Stefanini, nel superamento dell'intellettualismo e dello storicismo, perviene ad una posizione nella quale la esistenza dell'umana persona non significa chiusura, bensí vuole essere, come deve essere, apertura all'infinito ed all'assoluto. Onde la dimensione orizzontale rimanda necessariamente alla dimensione verticale: dalla esistenza alla essenza, dall'uomo a Dio.

Anche per questo aspetto la esperienza cinematografica piú recente potrebbe essere oltremodo significativa: sia che si voglia considerare l'apporto di quel cinema piú autenticamente religioso, di cui non mancano significativi saggi, e proprio nella piú recente produzione; sia che si consideri quella crisi del cinema neorealistico, innegabilmente dovuta alla volontà di mantenere l'analisi e l'investigazione sul piano della dimensione orizzontale, deliberatamente ignorando o negando la dimensione verticale. Proprio il fallimento di questa corrente, pur in sé cosí ricca e vitale, denuncia esplicitamente, con l'apporto di una esperienza quanto mai singolare, la validità di una estetica personalistica, l'unica capace di autentiche aperture, pur nella sostanziale ed imprescindibile delineazione di soluzioni chiarificatrici.

Giuseppe Flores d'Arcais

Breve storia del "serial"

Le origini.

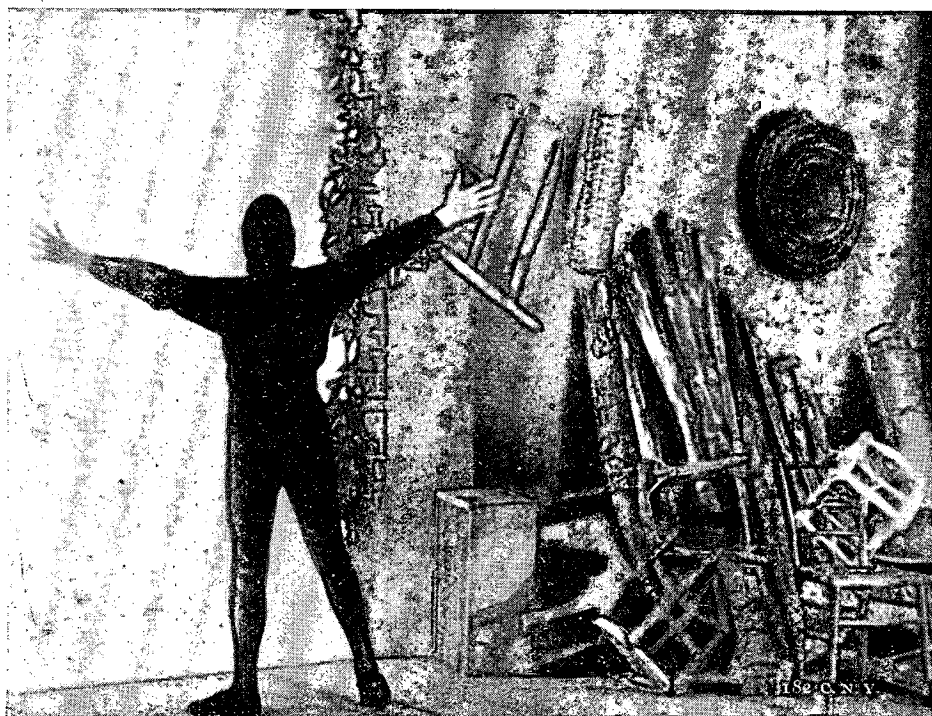
Non è facile stabilire esattamente la data di nascita del « serial », specie perché, mancando molto spesso la conoscenza diretta, si corre il rischio di confondere i film a serie (film completi basati su uno stesso fortunatissimo personaggio come Maciste, Tarzan, Charlie Chan), con i « serial » veri e propri (cioè con i film che si esauriscono in piú puntate).

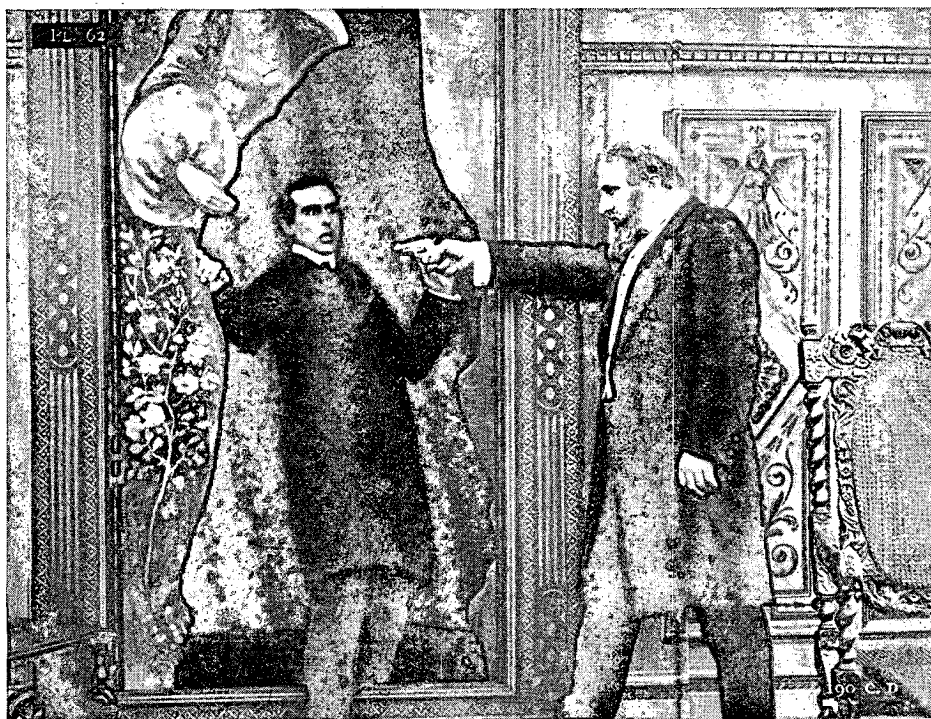
Nel 1925, in una conferenza tenuta agli « Amici del Cinema » di Parigi, il regista di cine-romanzi Pierre Gilles-Weber rivendicava alla Francia l'invenzione del genere, ma si ebbe immediate e vivaci repliche da parte di chi, sulla scorta di altri documenti, vedeva nella cinematografia americana l'ideatrice e l'iniziatrice del « serial ».

Oggi si può dire con una certa sicurezza che la nascita del « serial » in Francia e negli Stati Uniti avvenne quasi contemporaneamente, con un po' di anticipo americano se si vuole, poiché fu precisamente il 26 luglio 1912 che comparve il primo episodio di *What Happened to Mary*, romanzo che si pubblicava nella rivista femminile « The Ladies World » e di cui la Edison produceva la versione cinematografica con Mary Fuller nella parte di Mary, nome che rimase a lungo familiare nel pubblico. Il secondo episodio di *What Happened to Mary* apparve dopo un mese e cosí di seguito. Il cine-romanzo, o film ad episódi, o film a serie, o « serial », era nato.

Intanto in Francia, Louis Feuillade, il « deus ex-machina » della Gaumont, stava preparando *Fantomas*, il cui primo episodio uscí il 9 maggio 1913.

Fantomas era il personaggio di un romanzo popolare dell'editore Arthème Fayard, dovuto alle penne di Pierre Souvestre e Marcel Allain, due giovani scrittori d'appendice pieni di fantasia. Ancor oggi

V. JASSET: *Zigomar* (1911)

L. FEUILLADE: *Juve contre Fantomas* (1913)

L. GASNIER e D. MACKENZIE: *The Perils of Pauline* (1914)

R. DINESEN: *Doctor Gar-el-Hama* (1911-1916)

è popolare attraverso periodiche riedizioni (anche cinematografiche), ma ai tempi di cui parliamo, ogni mese i due prolifici autori davano alle stampe un nuovo volume che veniva riprodotto in seicentomila copie e tradotto nelle principali lingue mondiali, compreso il giapponese.

Louis Feuillade era nato a Lunel Hérault nel 1872, ed aveva iniziato la sua carriera come giornalista a Montpellier; passato a Parigi fu attirato dall'arte muta. Divenne redattore del giornale « La Croix » e contemporaneamente scrisse scenari per Pathé. Tra questi, il primo, *La course à la perruque* (1905) di André Heuzé con Deed e Bosetti, fece il giro del mondo. Nel 1906 lo troviamo ancora alla Gaumont come scenarista, ma nello stesso anno dirige anche il suo primo film: *C'est papa qui prend la purge* con Georges Monca.

Nel 1911 iniziò la serie *La vie telle qu'elle est,* che si ispirava al naturalismo, al realismo ed alla semplicità delle produzioni americane (specie Vitagraph). Finalmente tentò il « serial » con *Fantomas* e si innamorò talmente del genere da non abbandonarlo, come vedremo, che con la morte, sopravvenuta a Nizza nel febbraio del 1925, per peritonite.

Fantomas si compone di cinque episodi: *Fantomas, Juve contre Fantomas* (luglio 1913), *La mort qui tue* (novembre 1913), *Fantomas contre Fantomas* (febbraio 1914), *Fantomas et le faux magistrat* (marzo 1914, lungo 1.800 metri, mentre gli altri si aggiravano sul migliaio). Con gli ultimi *Fantomas* (la serie venne interrotta dalla dichiarazione di guerra) si può parlare di maturità del genere. Massimo Mida (« Cinema » v. s. n. 91), ricorda che il film fu « *realizzato con mezzi audaci, ma di grande efficacia: ombre nere allungate, porte, tende che avevano un significato pittorico e visivo non trascurabile* » e Georges Sadoul osserva dal canto suo che Feuillade, « *ammiratore sincero ed appassionato di Ponson du Terrail, ha pure saputo, suo malgrado, dimostrare di avere un senso profondo della poesia, della natura e piú ancora delle strade di Parigi, alle quali tanto deve l'arte di un Balzac. Un lirismo profondo si sprigiona dai tetti sui quali il bandito è in fuga. Muraglie grigie, persiane, selciati, fiacres..., pesanti carrette, taxi vecchio stile* ».

Fantomas era René Navarre, un vecchio attore teatrale, in forza alla Gaumont dal 1910. Quando interpretò *Fantomas* era già un attore di primo piano. Anche Bréon (Juve), apparteneva da tempo alla troupe di Feuillade. Yvette Andreyor (Hélène, la figlia del bandito, di cui era innamorato il giornalista Fandór), è nata a Parigi nel 1892. Fu attrice teatrale acclamata in patria e all'estero. Consolidò la sua fama al teatro Antoine. Nel 1913 ebbe un premio come la migliore at-

trice dell'annata. Feuillade l'accostò al cinema e dopo *Fantomas* la ritroveremo in *Judex*. Nel 1918 venne scritturata dalla casa marsigliese Phocea, in seguito si recò a Nizza dove girò per la Nalpas *Mathias Sandorf* di Fescourt. Fu anche nei *Deux timides* di René Clair (1928). In tempi piú recenti la ricordiamo come Béatrice la capo-infermiera di *Un ami viendra ce soir...* (« Missione speciale », C.G.C. 1946).

Il successo strepitoso di *Fantomas* consigliò Charles Pathé, il diretto concorrente di Gaumont, a preparare frettolosamente un *Rocambole* che non ebbe però un grande successo.

Mentre la Francia cinematografica era in subbuglio, in America si partiva alla riscossa con il « serial » autentico, cioè con l'unione tra stampa e cinema. Negli ultimi giorni del 1913, i muri di Chicago vennero coperti da giganteschi manifesti annuncianti l'uscita sulla « Chicago Tribune » dei Mac Cormick di un nuovo romanzo d'appendice di Harlod Mac Grath: *The adventure of Kathlyn*. I lettori poi, ogni settimana, avrebbero potuto vedere sugli schermi della città i sette episodi pubblicati durante la settimana stessa sul quotidiano.

L'idea dell'accoppiamento cinema-stampa veniva dal redattore capo del « Chicago Tribune » Walter Howey.

Lo scenario cinematografico era scritto da Gilson Willets. Il film, di cui il primo episodio comparve il 29 dicembre 1913, venne prodotto dalla Selig, distribuito dalla General Film Co., diretto da F. J. Grandon ed interpretato da Kathlyn Williams, la vedetta della casa.

L'iniziativa di Walter Howey ebbe un successo superiore alle piú rosee previsioni e ben presto tutti i grandi giornali ed editori di film ebbero i loro « serial » convinti di fare un ottimo affare (ed in realtà lo facevano).

Il 31 gennaio 1914 la Edison Co., lanciò *Dolly of the dailies* con Mary Fuller; il 4 aprile dello stesso anno l'Universal iniziò la presentazione di *Lucille Love*, un « feuilleton » che veniva simultaneamente pubblicato sul « Chicago Herald ». Francis Ford (fratello di John, che crebbe alla sua scuola), ne era il regista e l'interprete principale, affiancato dalla stella Grace Cunard.

Gli anni d'oro del "serial„ americano.

L'11 aprile 1914 comparvero *The Perils of Pauline*, il cui successo formidabile diede un'immensa e lunga popolarità alla sua protagonista: Pearl White.

Pearl White era nata con il nome di Pearl Wright, a Green Ridge, il 4 marzo 1889. A sei anni era già sul palcoscenico nella tradizionale « Uncle Tom's Cabin », a tredici era in un circo equestre quale trapezi-

sta, ma si ruppe una clavicola. Allora fece la cameriera, la sarta, la preparatrice di farmacia. Ritornò allo spettacolo quale cantante di varietà e di operette, ma un raffreddamento alle corde vocali l'avviò verso la nascente industria cinematografica. Lavorò in comiche per cinque dollari alla settimana, ma già nel 1909 era una Powers Girl. Nel 1911, passò alla Pathé ed entrò a far parte della troupe di Loùis Gasnier (appena arrivato da Parigi), comprendente Henry B. Walthall, Crane Wilbur, Paul Panzer, Ostavia Handworth. Interpretava generalmente film di Far West e sulla guerra di Secessione. I suoi maggiori successi erano stati: *Il ritratto fatale, L'imprudenza di Margaret,* ecc. Tornava da un viaggio di piacere in Europa, fatto col marito Walter Mac Cutcheon, quando Theodore Wharton e Louis Gasnier, direttori artistici della Pathé-Exchange, le proposero di interpretare *The Perils of Pauline.*

Il romanzo, dovuto allo scrittore Graig Kennedy, veniva pubblicato su tutti i quotidiani della catena Hearst, mentre l'edizione cinematografica adattata da Charles L. Goddard, veniva distribuita dall'Eclectic film. Louis Gasnier ne era il regista, affiancato da Donald MacKenzie.

Gasnier (nato a Parigi il 15 settembre 1883), era già un nome celebre quando sbarcò in America per dirigere gli studi di Bound Brook nel New-Jersey, per conto di Charles Pathé. In Francia aveva diretto parecchi film, tra i quali i primi Max Linder. Dopo *The Perils of Pauline,* Gasnier si specializzerà nel « serial ». Questo film era diviso in dieci episodi, tutti di avventure emozionantissime: Pauline era la bellissima ed intrepida figlia di un miliardario perseguitata da una banda misteriosa, che cercava di farla morire in mille modi, ma sempre inutilmente, perché il trabocchetto senza scampo che chiudeva un episodio, veniva agevolmente superato dall'eroina all'inizio dell'episodio successivo.

Subito dopo *The Perils of Pauline,* la Pathé lanciò l'interminabile serie degli *Exploits of Elaine,* meglio conosciuto come *I misteri di New York* dal titolo dell'edizione francese. Gli *Exploits of Elaine,* ancora una combinazione Hearst-Pathé, vennero certamente diretti da Louis Gasnier, mentre è incerto il nome del co-regista, che taluni vorrebbero ancora Donald Mackenzie, mentre altri propenderebbero per George B. Seitz. Tuttavia sembrerebbe più accettabile la regia Gasnier-Mackenzie e la sceneggiatura di George B. Seitz. Il soggetto dovrebbe essere di Graig Kennedy.

Negli *Exploits of Elaine* o meglio nella sua prima parte, conosciuta anche come *The Clutching hand,* debuttò come attore di serial anche Lionel Barrymore, ma poi venne sostituito da Warner Oland, perché poco adatto per tale genere. Agli *Exploits of Elaine* seguirono: *The new*

Exploits of Elaine e *The romance of Elaine,* in tutto trentasei episodi.

The Perils of Pauline non venne immediatamente presentato in Francia per lo scoppio della guerra. Al contrario, *The exploits of Elaine* venne lanciato a Parigi nel 1915. Simultaneamente il quotidiano « Le Matin », pubblicava nelle sue colonne la versione letteraria del film ad opera del romanziere Pierre Decourcelle. *I misteri di New York* furono presentati anche in Italia, almeno fino ai *New Exploits of Elaine.* Non ci risulta invece, l'edizione italiana di *The Perils of Pauline,* il quale venne presentato in Francia solo nel 1925-26 col titolo di *Les exploits d'Elaine,* quando il genere era ormai in piena decadenza e la stessa Pearl White si era stabilita definitivamente a Parigi.

La trama dei *Misteri di New York* è la seguente. Elena Dodge è la figlia di un ricchissimo banchiere americano, minacciato di morte da misteriose lettere firmate: « La mano che stringe ». Dai sotterranei della sua villa « l'uomo dal fazzoletto rosso » aziona un collegamento elettrico con la poltrona di Dodge e lo fulmina. Il caso é affidato al detective francese Justin Clarèl, coadiuvato dal suo segretario James. Elaine ed il cugino e fidanzato Perry Bennett vivono momenti d'incubo per i diabolici tranelli dell'« uomo dal fazzoletto rosso », che adesso rivolge i suoi attacchi contro la ragazza.

Clarèl è un poliziotto scientifico, ma anche il suo misterioso antagonista è ferratissimo in scienze fisiche e naturali. Il pubblico lo vede uscire da botole, completamente mascherato e truccato. Non c'è alcun mezzo per identificarlo, ma finalmente Clarèl, attraverso una macchina da scrivere, fa la sensazionale scoperta: « la mano che stringe, l'uomo dal fazzoletto rosso » l'uccisore di Elaine, non è altri che il di lei fidanzato e cugino Perry Bennett. Dopo l'identificazione costui riesce a sottrarsi alla giustizia, ma per poco, ché incappa nella brigantesca associazione cinese del Serpente Nero, alla quale aveva dei conti da rendere, e dalla quale viene costretto a bere un veleno mortale.

La morte di Perry Bennett non risolve le inquietudini di Elaine. Adesso la perseguita Wu Fang, il capo del Serpente Nero, che vuole trovare un tesoro nascosto dal bandito, nella villa della ragazza. Wu Fang cerca con ogni mezzo di impadronirsi della ragazza per farla « cantare », ma sempre inutilmente, finché con un cambiamento d'autista riesce allo scopo. La ragazza si trova sulla goletta « Pantera » diretta verso l'oriente dove il diabolico Wu Fang (che è anche un contrabbandiere di oppio), conta di venderla come schiava. Ma Elaine non si perde d'animo: con un minuscolo apparecchio radiofonico si mette in contatto con Clarèl (divenuto nel frattempo suo fidanzato), il quale accorre ed in una disperata lotta uccide Wu Fang, scomparendo a sua volta. Elaine ne aspetta fiduciosa il ritorno. Clarèl aveva

costruito il modello di una torpedine teleautomatica, terribile strumento di guerra, e perciò ecco entrare in scena Giulio Del Mar, spia di un governo estero. Sapendo che Elaine nasconde in casa, a sua insaputa, uno dei due modelli (il primo allo studio presso il Dipartimento della Guerra USA era stato precedentemente trafugato), Giulio Del Mar si finge detective privato e cerca di guadagnarsi l'amicizia dell'eroina, la quale purtroppo cade nell'inganno. Cosí riesce a rubare anche il secondo modello. Ma Clarèl vigilava ed alla fine, dopo una serie di sorprendenti trasformazioni, riuscirà a sgominare anche le spie.

Diretto oppositore degli *Exploit of Elaine* di Pathé-Hearst, ecco il *The million dollar mystery* di Thanhouser-Mac Cormick. Dopo i suoi ventitré episodi si dovette farne un seguito con *The diamond from the sky,* che ne aveva trenta. Il soggetto era ancora di Harold Mac Grath, il « feuilletonista » della Chicago Tribune, l'adattamento cinematografico di James Lenergan. Il film rese un 700%; la Mutual, che ne curava la distribuzione, fece affari d'oro. Il regista era William D. Tanner detto Taylor, lo stesso che anni dopo doveva restare vittima del « piú bel mistero di sangue » dell'industria del cinema.

Dopo questi successi strepitosi, la corsa al « serial » diviene febbrile.

J. P. McGovan, regista e attore della Kalem, dirige nel 1915 *The hazards of Helen* con l'attrice acrobatica Helen Holmes detta « the Railway Girl ». Pearl White, intanto, lasciato Gasnier si fa dirigere da Edward José in *The iron Claw* (1916) con Sheldon Lewis e Creighton Hale e poi in *Pearl of Army*, un dramma di spionaggio, contemporaneo all'ingresso in guerra dell'America. George B. Seitz, la dirige successivamente in *The fatal ring* (1917) su soggetto di Fred Jackson e Bertram Millhauser con Henry Gsell, Earle Foxe e Warner Oland, e in *The House of Hate* (1918), soggetto di Charles Logue e Arthur B. Reeve, adattato da Millhauser con Antonio Moreno. Infine dopo due altri film a serie ideati dal solito Millhauser: *The lighting raider* (1918) e *The black secret* (1919), il primo con Henry Gsell e Warner Oland ed il secondo col marito Wallace MacCutcheon e Walter MacGrail, lascia la Pathé e si trasferisce in Francia.

Louis Gasnier realizza intanto *The shielding shadow,* ovvero *Ravengar,* in dodici episodi, con Grace Darmond, Léon Bary ed Harry Price e poi *The hope diamond mistery* (« La storia del diamante della speranza »), con George Chesebro (John Gregge, studente in criminalogia), Grace Darmond (Mary Hilton) e Sidney Matterson (Nan Fu, il demoniaco). Continua con *The mistery of Double Cross* (« Il mistero della doppia croce », 1917) con Molly King e con *The seven pearls* (« Le sette perle »). Infine ricordiamo che Louis Gasnier ha diretto

anche tre « serial » con Irene Castle, tra i quali *The first law* nel 1917, e *Patria!* (sogg. Vance e Goddard) con W. Oland.

All'Universal, Francis Ford continuava a sfornare « serial » imperniati sulla coppia Grace Cunard-Francis Ford (*The silent mistery*, ecc.) ed incominciava la sua fecondissima attività Eddie Polo, piú « cavallerizzo » che « cow-boy ». Entusiasmò con *The circus King* (« Il re del Circo ») in nove episodi, *Il pugnale evanescente*, *La prateria della morte* (in diciassette episodi). George Chesebro ottenne un rilevante successo in *The lost City* (La città perduta, 1916). Uno degli ultimi « serial » di successo fu *Gloria's Romance* del 1916 della George Kleine con Billie Burke, la moglie del grande impresario teatrale Ziegfeld.

La diretta concorrente di Pearl White era Ruth Roland (nata a San Francisco nel 1898) ed anch'essa, come la rivale, attrice precocissima. Aveva lavorato nelle « comiche » della Kalem e poi, sempre per la stessa casa, in un gruppo di film denominati complessivamente *The Girl detective Series*. Furoreggiando il « serial », interpretò subito *The Red Circle* (« Il cerchio rosso », 1916) con George Larkin, *Hands Up!* (1917), *Tiger's Trail* (« La tigre sacra », 1918) sempre con George Larkin, *The Neglected Wife* e *The Prince of Folly* (1918). Nel 1919, visto il considerevole successo dei suoi « serial », fondò una propria casa di produzione, la « Ruth Roland Serials Inc. » e cominciò a girare film su soggetti scritti da lei stessa: *The Adventures of Ruth* (1919-20), *Ruth of the Rockies* (1920), *The Riddle of the Range* (1921), *The Avening Arrow* (1921), *White Eagle* (« L'Aquila bianca », 1922), *The Timber Queen* (1922), *Broadway Bob* (1923) e *The Haunted Valley* (1923). Gli ultimi suoi film vennero presentati tra l'indifferenza generale, in locali di seconda visione.

Dagli annuari rileviamo ancora qualche altra sua interpretazione in film non a serie come in *Masked Woman* ed in *Reno* (1930) e poi su di lei cala il silenzio piú completo, finché nel 1937 una piccola, scarna notizia ci annuncia la sua morte. Cogliamo ancora nella ridda caotica dei « serial » girati in America tra il 1914 ed il 1920, qualche altro nome. Intanto quello di Mary Walcamp che qui, in Italia, ebbe una popolarità grandissima, per le sue acrobazie di ogni genere. Era scritturata dall'Universal, per la quale interpretò *The Red Glove* (1919), *Diamond Ace*, *Tre Dragon's Net* (« La rete del drago », 1920), *The Jungle Mistery* (« Tra gli artigli del leone », 1921).

Mary Walcamp era un'audacissima cavallerizza, ma era anche molto ammirata per le sue lotte contro belve di ogni genere, dai leoni ai coccodrilli.

George B. Seitz dopo le decisive esperienze fatte alla scuola di Gasnier, incominciò a dirigere ed interpretare « serials » per proprio

conto come *Velvet Fingers* (1920) con Marguerite Courtot e *Pirate Gold* (stesso anno) con June Caprice. Buoni successi ottennero anche Juanita Hansen che nel 1918 interpretò per l'Universal *The Brass Bullet* di Ben Wilson con Jack Mulhall, e nel 1920 per la Pathé-Exchange un paio di altri film, ideati dal Bertram Millhauser (nato a New York nel 1892), lo specialista della casa, Eileen Segdwick che nel 1921 interpretò due « serials » di Eddie Kull: *Diamond Queen* e *The Terror Trail*, ed Edna Murpy.

Ma ormai era troppo tardi; l'epoca dei favolosi incassi del 700% era tramontata per sempre.

La grande scuola francese.

Abbiamo già visto il grande successo di *Fantomas* della Gaumont. Abbiamo anche detto che la serie fu interrotta dalla mobilitazione generale, precedente la prima grande guerra (nella quale morí anche il soldato Pierre Souvestre), in quanto anche Louis Feuillade venne richiamato. Ma dopo circa un anno fu rimesso in congedo e poté riprendere la direzione della Gaumont, mettendosi subito all'opera per *Les Vampires*. Per la precisione, non si potrebbe considerare il film un autentico « serial », mancandogli l'accoppiamento con un grande quotidiano ed il suo romanzo d'appendice.

Les Vampires, invece, veniva pubblicato su alcuni fascicoli illustrati dell'editore Taillandier; la fervida fantasia era quella di Georges Meirs. Uscendo di casa, un mattino del 1915, i parigini trovarono i muri della loro città coperti di grandi manifesti, raffiguranti uomini incappucciati circondati da un punto interrogativo. Era il lancio dei *Vampires*. Il film ebbe un grande successo, Musidora era Irma Vep, la « vampiressa », la ragazza incostante che per amore seduce i giovani traviati.

Il suo abbigliamento, consistente in un aderentissimo costume nero, che metteva in risalto le sue splendide forme, era eccitante. Musidora era un'attrice non priva di qualche ambizione culturale, chiaramente denunciata anche dallo pseudonimo tolto da un personaggio di Théophile Gautier. Era nata a Parigi il 23 febbraio 1889 e suo padre Jacques Roques era un discreto scrittore. Dopo una certa attività teatrale (fu anche alle « Folies-Bergère »), venne scritturata da Feuillade per la Gaumont. Da allora interpretò una sessantina di film tra i quali appunto *Les Vampires* (in 12 episodi), storia di una misteriosa banda, i cui affiliati compivano i loro crimini coperti da terrificanti cappucci neri. Secondo Sadoul (dal quale abbiamo tratto molte notizie sulla scuola francese), « Les Vampires, *malgrado certe imperfezioni, ebbero le stesse*

qualità di Fantomas: *la precisione naturalista negli episodi piú stravaganti, congiunta ad una poesia involontaria creata dal disparato assembramento di cappe, di terreni ondulati, di morti improvvise; di paesaggi di periferia...* ».

Ai *Vampires* partecipò la troupe Feuillade al completo, compreso l'operatore Charles Guérin, il quale dopo questo film venne sostituito da Morizet.

Mentre la banda dei Vampiri terrorizzava il pubblico parigino, il quotidiano « Le Matin », dava grande spazio a questo solleticante annuncio: « Le Main qui entreint? *C'est l'énigme qu'il faudra résoudre dans* Les Mystères de New York ». Pathé, lo sconfitto di *Rocambole,* partiva alla riscossa dai suoi studi americani. Per molti anni la storiografia cinematografica considerò *Les Mystères de New York* quasi come un film francese e non tanto per nazionalità del produttore e del regista, quanto invece per il successo strepitoso che questo film ottenne in Francia. E' un caso stranissimo e curioso, se si vuole, della storia del cinema, un film cioè che muta nazionalità, ma in fondo è proprio cosí perché *The Exploits of Elaine* è scomparso e tutti parlano dei *Mystères de New York;* il feuilletonista Graig Kennedy della catena Hearst è stato eliminato da Pierre Decourcelle del « Matin » e persino Pearl White è venuta a morire in Francia, com'è naturale in ogni buon cittadino che ha girato il mondo.

Les Mystères de New York, dunque, furono un forte colpe per Gaumont-Feuillade. La formula del film venne attentamente studiata e cosí nacque *Judex.*

Qui ci troviamo di fronte ad un « serial » in piena regola: accoppiamento con un giornale (« Le Petit Parisien »), romanziere d'appendice quotato (Arthur Bernède). Judex è un poliziotto giustiziere, che invano la solita vamp (Musidora), al servizio del male, tenta di corrompere. Ancora una volta l'abbigliamento del protagonista è di grande effetto. Judex (René Cresté), aveva un vestito di velluto nero, un largo cappello nero ed un ampio mantello dalle fibbie d'argento. Giustiziere implacabile, raddrizzatore di torti è stato il piú letterario dei personaggi del « serial » le sue origini si possono rintracciare nella mitologia e poi via via, attraverso i cavalieri erranti, sino agli eroi dei romanzoni di cappa e spada di Dumas padre e dei suoi epigoni. *Judex* piacque immensamente e si ebbe subito il suo bravo seguito *La Nouvelle mision de Judex.* Tuttavia, come valore, è inferiore a *Fantomas* e ai *Vampires.*

La Nouvelle Mission de Judex, contrariamente alle previsioni, fu un mezzo fiiasco. Anche in Francia il film a serie cominciava a stancare.

Ma Feuillade non se ne accorgeva. Continuava a sfornare un « se-

rial » dopo l'altro. Nel 1919 *Barrabas* fu, secondo Sadoul, un capolavoro di stile, ma lo stile non è tutto. Intanto René Clair e Jacques Feyder facevano le loro prime esperienze filmiche sotto la guida di Feuillade, che era stato anche l'iniziatore di Perret, Fescourt, Poirier, Durand, Morat, Colombier ecc.

Feuillade credette fermamente nel film ad episodi fino alla morte. Lasciò incompleto *La Stigmate,* che il genero Maurice Champreux portò a compimento.

Il film a serie nel mondo.

Oltre alla Francia ed all'America il « serial » non ha avuto eccessivo sviluppo. Anzi a voler intendere il « serial » nel suo significato piú ristretto, questo capitolo sarebbe senz'altro superfluo, perché non ci risultano in altri paesi gli accordi stampa-cinema, verificatisi in America ed in una certa misura anche in Francia. Tuttavia, il termine « serial » è universalmente accettato nel suo significato piú vasto, che è appunto quello di film ad episodi, indipendentemente dalla sua eventuale contemporanea trascrizione giornalistica. Cominciamo dall'Italia. L'Ambrosio nel 1914-15 lanciò la serie delle *Avventure di Saturnino Farandola* dal noto romanzo di Robida, con Robinet. Poi ci sono i famosi *Topi Grigi* di Emilio Ghione, storia complicata di una banda e di un povero ragazzo tenuto schiavo dai suoi affiliati, che vogliono carpirgli un'ingente eredità. Ma ecco entrare in azione Za La Mort, l'apache generoso e sentimentale, che riesce a sgominare la terribile banda.

Dopo *I Topi Grigi* (1917) in otto serie, Ghione presentò *Il Triangolo Giallo* in quattro capitoli.

In Spagna *I Misteri di New York* ebbero una riuscita imitazione e precisamente *Los Misterios de Barcelona* in 8 episodi, regia di Alberto Marro da un « folleton » di Antonio Altadell, produzione Hispano film 1915. Sempre nello stesso anno, dato l'esito straordinario dei *Misterios,* definiti da un periodico « film di interesse nazionale », Marro ne diresse il seguito: *Diego Rocafort* con il solito protagonista: Francisco Carrasco.

In Inghilterra nel 1915 la Samuelson presenta *The Adventures of Deadwood Dick* in sei parti, con Fred Paul, tratto dalle famose avventure per ragazzi pubblicate a puntate dalla Aldine Publishing Company.

Nel 1917, sempre in Inghilterra, troviamo un *Boy scouts! Be Prepared* della Transatlantic, in otto serie, regia di Percy Nash e Bannister Marwin con Edward O'Neill.

In Germania il grande trionfo del 1915 fu *Homunculus* della Deutsches Mutoscop, con il celebre attore danese Olaf Fönss, regia di Albert Neuss ed Otto Rippert. *Homunculus,* il cui scenario era di Robert Reinert, era una specie di superuomo dotato di poteri magici e dominatore di migliaia di schiavi. La Pearl White tedesca fu Fern Andra, che apparve nella serie *Des Lebens Ungenisschte Freude* (1915).

Nel 1919 Joe May diresse Mya May nella serie *Die Herrin Der Welt* (« La signora del mondo ») ottenendo un successo strepitoso anche da noi.

In Danimarca, infine, terra di sviluppatissima civiltà cinematografica, ebbe viva popolarità la lunghissima serie poliziesca del Dottor Gar-el-Hama (1911-1916), diretta prima da Robert Dinesen e poi da Schnedler Sorensen.

La decadenza del " serial ".

La Serialomania durò, come si è detto, assai poco. Nel 1920 era già un genere sorpassato. Garnier si rivolse ad altri generi, dirigendo celebri attori del tempo in film normali quali Otis Skinner in *Kismet* (1920), Barbara la Marr in *The Night Strangers,* ecc. Ai primordi del parlato ritenterà, all'insegna della Paramount, il genere poliziesco in collaborazione con Max Marcin. Nel 1933 e '34 riprenderà a lavorare in patria con *Topaze, Iris perdue et retrouvée* e *Fedora.* Dopo questi lavori, alcuni dei quali notevoli, ritorna definitivamente in America, da dove il suo nome arriva sempre piú raramente, quale regista di film di categorie B o C, mai però « serials », almeno a nostra conoscenza. George Marshall lo ha voluto consulente per *La Storia di Pearl White* (1947).

Pearl Withe, come abbiamo piú sopra accennato, trovò nella Francia la sua seconda patria. Vi arrivò intorno al '22-23. Si esibí al « Casino de Paris » e prese parte anche ad un film: *Le Terreur* di Edward Josè con Raoul Paoli e Marcel Vibert. Comprò una scuderia di corse, visse ritirata facendo benificenza e morì a Neuilly il 4 agosto del 1938 dopo lunga malattia e per i postumi di un incidente capitatole durante la lavorazione di una scena pericolosa: una ferita alla spina dorsale.

Nel suo testamento aveva disposto un lascito di tre milioni di lire (1938) alla Cassa di Previdenza fra gli attori americani.

Anche Arnold Daly, il Justin Clarèl dei *Misteri di New York* venne in Francia, « *tombeau des vedettes, — linceul de pourpre — où les dieux morts du cinéma américain viennet tenter de vivre encore* » (Charensol) e fece *Quand l'Amour Triomphe* in 6 episodi con Julia Burns. Dopo lo scarso successo del film ritornò in America, morendovi nel

1927 in un incendio. In America, tuttavia, molti uomini di cinema non si rassegnavano ad ammainare le bandiere del « serial », il quale stava intanto scivolando verso le programmazioni di categoria B e C. Tra il 1920 ed il 1930, molti cineasti incapaci di adattarsi alle nuove esigenze del mercato continuano a vivacchiare sfruttando la vecchia formula. E' questo il momento piú duro del « serial » americano, il quale con il sonoro, riprenderà il pieno controllo del pubblico « minore » con nuove energie e nuovi elementi. Ma adesso su chi poteva contare? Sulla stanca e continuamente ripetentesi Ruth Roland? Su Eileen Segdwick, imperterrita eroina di *Diamond Master* (1928), *Final Reckoning* (1928), *The Jade Box* (1930), *The Lightning* (1930)? O su altre « dive » ormai in declino come ha rilevato giustamente Charles Ford: Ann Little (*Secret Service Sanders*, 1926), Anita Stewart (*The Isle of Sunken Gold*, 1927), Jacqueline Logan (*The King of the Congo*, 1929), Dorothy Philipps (*Barc Mystery*, 1926) o Helene Costello (*Fatal Warning*, 1929)?

Comunque un certo segno di ripresa, di rinnovamento lo si ha nel 1926, quando la Pathé-Exchange di New York, lancia con strepito pubblicitario *L'Arciere Fantasma* di Spencer Bennet con Allen Ray e Walter Miller. Lo scenario era tolto da un romanzo di Edgar Wallace. Le locandine attribuiscono ad un non meglio identificato critico americano queste elogiative parole: « *Questo film è meraviglioso e pieno di peripezie. L'argomento è completamente diverso da quello dei films del genere, i quali abbondano di cospirazioni e di malfattori, di misteri soprannaturali, di avvenimenti impossibili e dove ogni episodio finisce con una valanga, o un terremoto, o con un deragliamento di un treno ecc. ecc.* L'Arciere Fantasma *è un film messo in scena con ottimo gusto e con motivi drammatici di speciale interesse. La messa in scena è talmente curata che durante il film ogni artista si crede sia l'Arciere Fantasma, e non è che alla scena finale che il mistero si svela. Ciò dimostri come tutte le serie siano seguite con interesse e curiosità immensi e come la tensione sia estrema.* » Il tentativo di Spencer Bennet ebbe dunque un qualche riconoscimento, per il suo desiderio di evasione dalla consueta formula.

Nel 1928 Sam Katzman fondava la Victory Pictures Corporation e cercava di ridestare l'interesse per il genere.

In Francia, morto Feuillade, si fece notare Luitz Morat per *Jean Chouan* (« All'ombra delle bandiere ». 1924-25) soggetto di Bernède, Pierre Giles Weber per *Le Vert Galant* (1924), Henri Des Fontaines per *Belphegor* (1927) su soggetto ancora di Bernède. L'ultimo « serial » francese è *Mephisto* (1930) parlato, con René Navarre ed il debuttante Jean Gabin.

Nel 1934, Mauriche Champreux realizza una nuova versione di *Judex*, però a metraggio normale con René Ferté (Judex), Louise Lagrange, Blanche Bernis, Paule Andral, René Navarre, Nino Costantini, Jean Lefebre, Madeleine Guitty.

La ripresa americana.

Ormai il « serial » è un prodotto caratteristico della cinematografia nord-americana, ed ha un buon collocamento in tutti i circuiti minori degli USA. La migliore produzione odierna si appoggia sui personaggi celebri dei romanzi a fumetti. Cosí sono state filmate le avventure di Mandrake, l'eroe di Phil Davis, di Superman (autore Wayne Boring), di Dick Tracy, di Chester Gould, di Jungla Jim, di Flash Gordon, di Batman and Robin, di Congo Bill, Bruce Gentry ed altri ancora. Inoltre rendono bene anche i serial con i tradizionali eroi americani come Billy the Kid, Zorro, Wild Bill Hickock, Kit Carson. Ci sono pure i « serial » vecchio stile, ma sono i meno apprezzati.

Superman della Columbia Serials (produttore Sam Katzman), fu proiettato nei grandi cinematografi di seconda visione e questa fu senz'altro una vittoria, poiché da anni i film ad episodi erano limitati al sabato ed alla domenica come attrazione per ragazzi, nei cinema piú popolari.

La parola d'ordine per i lavoratori di «serial» è questa: « Piú presto, ragazzi, ancora piú presto! ». Un « serial » ha in genere la lunghezza di quattro film normali e viene girato in non piú di un mese. E' uno sforzo tale da dover richiedere due registi, i quali dirigono a giorni alternati (un giorno sul set e l'altro preparazione), ed attori specializzati. I fanciulli sono affezionatissimi a questo genere. Kirk Alyn (Superuomo), riceve non meno di cinquecento lettere per settimana, sono di ragazzini entusiasti.

Alcuni attori lasciano il « serial » e si piazzano onorevolmente in altri lavori, in quelli « con un pizzico d'arte ». Tale è la condizione, ad esempio, di Jennifer Jones e della defunta Carole Landis.

Considerazioni estetiche.

C'è poco da dire. Da un punto di vista storico il « serial » ha una enorme importanza. L'arte è messa da parte, malgrado certe entusiasmanti dichiarazioni di alcuni intellettuali francesi, come l'Aragon, il Vaché, l'Antoine, il Bréton ed il Delluc.

Una certa dignità artistica, o, come si direbbe oggi, una coscienza artigianale è patrimonio del solo Feuillade dei tempi migliori.

Roberto Chiti e Mario Quargnolo

Filmografia essenziale.

LE ORIGINI

FANTOMAS - *Produzione*: Gaumont, 1913 - *Soggetto*: dai romanzi polizieschi di Marcel Allain e Pierre Souvestre - *Adattamento cinematografico e regia*: Louis Feuillade - *Interpreti*: René Navarre (Fantomas), Bréon (Juve), Renée Carl (Lady Baltham), Georges Melchior (Fandor), Yvette Andreyor, Nelly Palmer, Manson - *Operatore e montatore*: Charles Guérin.

GLI ANNI D'ORO DEL SERIAL AMERICANO

THE PERILS OF PAULINE - *Produzione*: Pathé, 1914 - *Titolo francese*: LES EXPLOITS D'ELAINE - *Soggetto*: Graig Kennedy e Charles L. Goddard - *Regia*: Louis Gasnier e Donald Mackenzie - *Adattamento cinematografico*: George B. Seitz - *Interpreti*: Pearl White (Pauline), Crane Wilbur, Walter MacGrail, George B. Seitz, Sam Katzman, Paul Panzer, Henry B. Walthall, Violet Woods, Sidney Blackmer, Harry Woods, Dan Courtney, Peter Barbier - *Operatore*: Joseph Dubray - *Gli episodi*: « Col ferro » - « Col fuoco » - « La dea del Far West » - « Il tesoro del pirata » - « Il viraggio mortale » - « Il filo aereo » - L'ala spezzata » - « Il tuffo tragico » - « Il rettile sotto i fiori » - « La bara galleggiante ».

THE EXPLOITS OF ELAINE - *Produzione*: Pathé, New York, 1914-15 - *Produttori*: Theodore Wharton e Louis Gasnier - *Regia*: Louis Gasnier, Donald Mackenzie e George B. Seitz - *Scenario*: Arthur B. Reeve e George B. Seitz, adattato da Charles H. Goddard - In 36 episodi: THE EXPLOIT OF ELAINE o THE CLUTCHING HAND (dall'1 al 14); THE NEW EXPLOIT OF ELAINE (dal 15 al 24); THE ROMANCE OF ELAINE (dal 25 al 36) - *Interpreti*: Pearl White (Elaine Dodge), Arnold Daly (Justin Clarel), Sheldon Lewis (Perry Bennett), Creighton Hale (Jameson), Warner Oland (Wu Fang), Lionel Barrymore, George B. Seitz - *Operatore*: Joseph Dubray - *Gli episodi*: « La mano che stringe » - « Il sonno senza ricordo » - « La prigione di ferro » - « Il ritratto che uccide » - « La camera turchina » - « Sangue per sangue » - « Il campanile di Darnemouth » - « La seconda moglie di Taylor Dodge » - « La voce misteriosa » - « I raggi rossi » - « Il bacio mortale » - « Il braccialetto di platino » - « La casa degli spiriti » - « La città cinese » - « L'uomo dal fazzoletto rosso » - « Il segreto dell'anello » - « I pirati dell'aria » - « Le due Elaine » - « Le rose rosse » - « La goletta » - « La pantera » - « L'invenzione di Justin Clarel » - « Il baule verde » - « Il sottomarino X-23 », ecc.

THE MILLION DOLLAR MISTERY - THE DIAMOND FROM THE SKY (1914-1915) - *Produzione*: Edwin Thanhouser - *Distribuzione*: Mutual - *Soggetto*: Harold Mac Grath - *Sceneggiatura*: James Lenergan - *Regia*: William Dean Tanner - *Produttore*: Charles Hite - *Interpreti*: Florence Labadie, James Cruze, Marguerite Snow, William Dean Tanner, Alexander Hall.

LA GRANDE SCUOLA FRANCESE

LES VAMPIRES - *Produzione*: Gaumont, 1915 - *Soggetto*: Louis Feuillade e Georges Meirs - *Sceneggiatura*: Louis Feuillade - *Interpreti*: Musidora (Irma Vep), Marcel Lévesque, Stasia Napierkowska, Jean Ayme, Fèrnand Hermann, Suzanne Le Bret, Louise Lagrange, il piccolo Bout de Zan - *Operatore e montatore*: Charles Guérin - *Episodi*: « Le Cryptogame rouge » - « Le Spectre » - « L'évasion du mort » - « Satanas » - « L'Homme des poissons » - « Le Maître de la foudre » - « La Fête coupée » - « Les Noces sanglantes » - « Les yeux qui fascinent » ecc. (in tutto 12).

JUDEX - *Produzione*: Gaumont, 1917 - *Soggetto*: Arthur Bernède - *Sceneggiatura e regia*: Louis Feuillade - *Interpreti*: René Cresté (Judex), Musidora (Diana Monti), Marcel Lévesque (Locantin), Yvette Andréyor (Jacqueline), Louis Leubas (Faraux), Olinda Mano, Jean Devalde, Gaston Michel, René Poyen - *Operatore*: Morizet.

LA NOUVELLE MISSION DE JUDEX (Gaumont, 1918) - Seguito del precedente con lo stesso « credit » e « cast ».

VENDEMIAIRE - *Produzione*: Gaumont, 1918 - *Regia*: Louis Feuillade - *Interpreti*: René Cresté, Mary Harald, Edouard Maté, Gaston Michel, Louis Leubas, Biscot, Jane Rollette.

BARRABAS - *Produzione:* Gaumont, 1919 - *Regia:* Louis Feuillade - *Interpreti:* Edouard Maté, Gaston Michel, Fernand Herrmann, Biscot, Albert Mayer.

LES DEUX GAMINES - *Produzione*: Gaumont, 1920 - *Regia*: Louis Feuillade - *Interpreti*: Sandra Milowanoff (Ginette), Olinda Mano (Gaby), Blanche Montel (Blanche), Violette Jyl (Lisette Fleury), Jane Rollette (Joséphine), Alice Tissot (M.lle Bénazer), De Gordenko (Soeur Véronique), L. Mouret (Séphora), Edouard Maté (M. De Bersange), Fernand Herrmann (Pierre Marin), Charpentier (Amédée), Lugane (M.lle De Bersange), Martel (Mourgais), Biscot (Chambertin), Pallottolino (René).

L'ORPHELINE - *Produzione*: Gaumont, 1921 - *Regia*: Louis Feuillade - *Interpreti*: Sandra Milowanoff, Fernand Hermann, Greyane, Blanche Montel, J. Rollette, Charpentier, René Clair.

PARISETTE - *Produzione*: Gaumont, 1921 - *Regia*: Louis Feuillade - *Interpreti*: Sandra Milowanoff, Edouard Maté, F. Herrmann, Biscot, Jane Rollette, Charpentier, Greyane, Dérigal, René Clair.
(Durante la lavorazione di questo film, in Portogallo, morí l'attore Gaston Michel).

VINDICTA (« La sepolta di Sainte Estelle ») - *Produzione*: Gaumont, 1923 - *Regia*: Louis Feuillade - *Interpreti*: Andrée Lionel (Bianca di St. Estelle), Ginette Maddie (Bianca Césarin), Henry Denegrieux, Biscot (Louis Césarin), Michel Floresco (Morales), F. Herrmann (Bayart), Charpentier.

LE GAMIN DE PARIS - *Produzione*: Gaumont, 1923 - *Regia*: Louis Feuillade - *Interpreti*: René Poyen, Sandra Milowanoff, Berthe Jalabert, Adolphe Candé, Jean Devalde, Charpentier.

LUCETTE - *Produzione*: Gaumont, 1924 - *Regia*: Louis Feuillade - *Interpreti*: Bouboule, René Poyen, Charpentier, Alice Tissot.

LE STIGMATE - *Produzione*: Gaumont, 1925 - *Regia*: Louis Feuillade, terminato da Maurice Champreux - *Interpreti*: Jean Murat, Joe Hamman, J. P. Stock, Charpentier, Georgette Lhery, E. De Romero, Nina Orlove, Bouboule, Francine Mussey.

IL FILM A SERIE NEL MONDO

I TOPI GRIGI - *Produzione*: Tiber film, Italia, 1917 - *Soggetto*: Pio Vanzi - *Sceneggiatura e regia*: Emilio Ghione - *Fotografia*: Cesare Cavagna - *Interpreti*: Emilio Ghione (Za la Mort), Kally Sambucini (Za la Vie), Ida Carloni Talli (la vecchia madre di Za), Alberto Francis Bertone (Grigione), H. Fiorin (Musoduro), Alfredo Martinelli (Leo).
Serie: « La busta nera » - « La tortura » - « Il covo » - « La rete di corda » - « La corsa al milione » - « Aristocratica canaglia » - « 6.000 Wolts » - « Mezza Quaresima ».

LOS MISTERIOS DE BARCELONA - *Produzione*: Hispano Film, Spagna, 1915 -

Regia: Alberto Marro - *Soggetto*: da un « folletòn » di Antonio Altadell - *Interpreti*: Joaquin Carrasco, Juan e José Durani, Clara Wilson, Juan Argelagues, José Balaguer, Pierre Smith, Isolina Fretti, José Marti, Emilia De La Mata, Angelita Blanco, Maria Reigada, Francisco Corrasco (fratello di Joaquin) e la piccola Alexia Ventura.
In otto episodi.

DIEGO ROCAFORT (seguito del precedente con lo stesso cast).
Episodi: « El secuestro » - « Los enmascarados » - « El Duelo » - Los moncderos falsos » - Los esponsales » - « El Montserrat ».

LA DECADENZA DEL SERIAL

LE VERT GALANT (1924) - *Regia*: Pierre Gilles Weber - *Interpreti*: Aimé Simon Girard (Enrico IV), Renée Heribel (Dolores de Mendoza), Pierre De Guingand (Luigi di Gonzaga), Claude Mérelle (la duchessa di Montpensier), Maurice Schutz (il Grande Inquisitore), André Maruay (il duca di Mendoza), Carlos Avril (Chicot), Albert Mayer (Ruggieri), Raoul Praxy (Enrico III), Madeleine Erickson (Concezione), Ruy Dargans (il duca di Mayenne).

JEAN CHOUAN (« All'ombra delle bandiere ») - *Produzione*: Societé des Cinéromans, 1924-25 - *Soggetto*: Arthur Bernède - *Regia*: Luitz Morat - *Interpreti*: René Navarre (Massimo Ardouin), Maurice Schutz (Jean Chouan), Claude Mérelle (Marisa Fleurys), Elmire Vaultier (la marchesa), Marthe Chaumont (Maria Chiara), Maurice Lagrenée (Giacomo), Daniel Mendaille (Marceau), Thomy Bourdelle, Albert Decoeur, Anna Lefeuvrier, Jean Paul de Baëre.
Episodi: « All'ombra delle bandiere » - « Le aquile prigioniere » - « La morte dei gigli ».

BELPHEGOR (girato nella seconda metà 1926, presentato nei 1927) - *Soggetto*: Arthur Bernède - *Regia:* Henri Desfontaines - *Interpreti:* René Navarre (Chantecoq), Elmire Vautier (Simone Desroches), Lucien Dalsace (Jacques Bellegarde), Michèle Verly (Colette), Genica Missirio (M. de Thonars), Jeanne Brindeau (Elsa Bergen).

LA RIPRESA AMERICANA

1927 - THE MASKED MENAGE - *Regia*: Arch Heath - *Interpreti*: Jean Arthur e Larry Kent.

1931 - LIGHTING WARRIOR - *Regia*: Armand Schaefer e Ben Kline - *Interpreti*: Frankie Darro, Rin-tin-tin jr., George Brent.

1933 - THE PERILS OF PAULINE - *Produzione*: Universal - *Interprete*: John Davidson.

THE PHANTOM OR THE AIR - *Interprete:* William Desmond.

STRAWBERRY ROAN - *Interprete:* William Desmond.

THE WHISPERING SHADOW - *Regia:* Albert Hermann e Colbert Clark - *Interpreti:* Bela Lugosi, Vina Tattershol, Malcom Mac Gregor, Henry B. Walthall, Karl Dane, Roy D'Arcy, Robert Warwick.

RALPH IL VENDICATORE - *Produzione:* Republic - *Regia:* Harry Frazer ed Albert Clark - *Interpreti:* Frankie Darro (Frank Courtney), George J. Lewis (l'ufficiale di marina), Boots Mallory, Hale Hamilton.

1934 - PHANTOM EMPIRE - *Produzione*: Republic - In 12 serie - *Interpreti*: Gene Autry e Smiley Burnette.

THE LOST JUNGLE - *Produzione:* Mascot - *Regia:* Armand Schaefer e David Howard - *Interpreti*: Clyde Beatty, Cecilia Parker, Mickey Rooney.

JUNGLE MISTERY - *Interprete:* Noah Beery jr.

1936 - ZORRO FIGHTING LEGION - *Produzione*: Republic - *Regia*: William Whitney e John English - *Interpreti*: Reed Hadley, Sheila Darcy, William Carson, John Merton, Montagu C. Shaw.

THE CLUTCHING HAND - *Regia:* Albert Herman - *Interpreti:* Jack Mulhall e William Farnum.

ROBINSON CRUSOE' - *Produzione:* Republic - *Regia:* Mark V. Wright e Sam Nelson - *Interpreti*: Mala, Mamo Clark, William Newell, Rex Buck.

DARK EST AFRICA - *Produzione:* Republic - *Regia:* B. Reeves Eason e Joe Kane - *Interpreti*: Clyde Beatty, Elaine Sheffard, Manuel King.

1937 - FLASH GORDON'S TRIP TO MARS - *Produzione*: Universal - *Regia*: Ford Beebe e Robert Hill - *Scenario originale*: Ray Trampe, Normal S. Hall e Herb Dalmis - *Operatore*: Jerry Ash - *Interpreti*: Buster Crabbe, Jean Rogers, Frank Shannon, Charles Middleton, Donald Kerr, Beatrice Roberts, Dick Alexander.

ZORRO RIDES AGAIN - *Produzione:* Republic - *Regia:* William Whitney e John English - *Interpreti:* John Carroll, Noah Beery jr., Helen Christian, Duncan Renaldo, Richard Alexander, Nigel De Brulier.

DICK TRACY'S G. MEN - *Produzione:* Republic - *Regia:* Raymond K. Johnson - *Interpreti:* Walter Mc Grail, Queenie Shite, Joy Hodges, Irving Pichel, Smiley Burnette.

MANDRAKE THE MAGICIAN - *Produzione:* Columbia Serials.

1938 - THE LONE RANGER - *Regia*: Chet Witney e John English - *Interpreti*: Lee Powell e William Farnum.

WILD BILL HICKOK - *Produzione:* Columbia Serials - *Regia:* Mark V. Wright e Sam Nelson - *Interpreti:* Bill Elliott, Monte Blue, Carole Wayne, Frankie Darro.

THE SECRET OF TREASURE ISLAND - *Produzione:* Columbia Serials - *Regia:* Elmer Clifton - *Interpreti:* Don Terry, Gwen Gale, Grant Withers, Walter Miller, Hobart Bosworth, George Rosener, William Farnum.

1939 - BLONDIE - *Produzione*: Columbia Serials - *Regia*: Frank Strayer - *Interpreti*: Cenny Singleton, Arthur Lake, Larry Simms.

OVERLAND WITH KIT CARSON - *Produzione:* Columbia Serials - *Interprete:* Bill Elliott.

THREE MOSQUITEERS - *Produzione:* Republic - *Regia:* George Sherman - *Interpreti:* Bob Steele, Robert Livingston.

1940 - ADVENTURES OF « RED » RIVER - *Regia*: W. Whitney e J. English - *Interprete*: Don « Red » Barry.

1941 - BILLY THE KID - *Produzione*: P. R. C. - *Regia*: Scott Sherman, Bob Steele - *Operatore*: J. Greenhalg.

THE DURANGO KID - *Produzione:* Columbia Serials - *Interprete*: Charles Starrett.

RAIDERS OF THE LOST CITY - *Produzione:* Universal - *Regia:* Ray Taylor e Lewis D. Collins - *Scenario*: Luci Wara e Morgan B. Cox - *Interpreti*: Dennis Moore, Wanda Mc Kay, Lionel Atwill, Joe Sawyer.

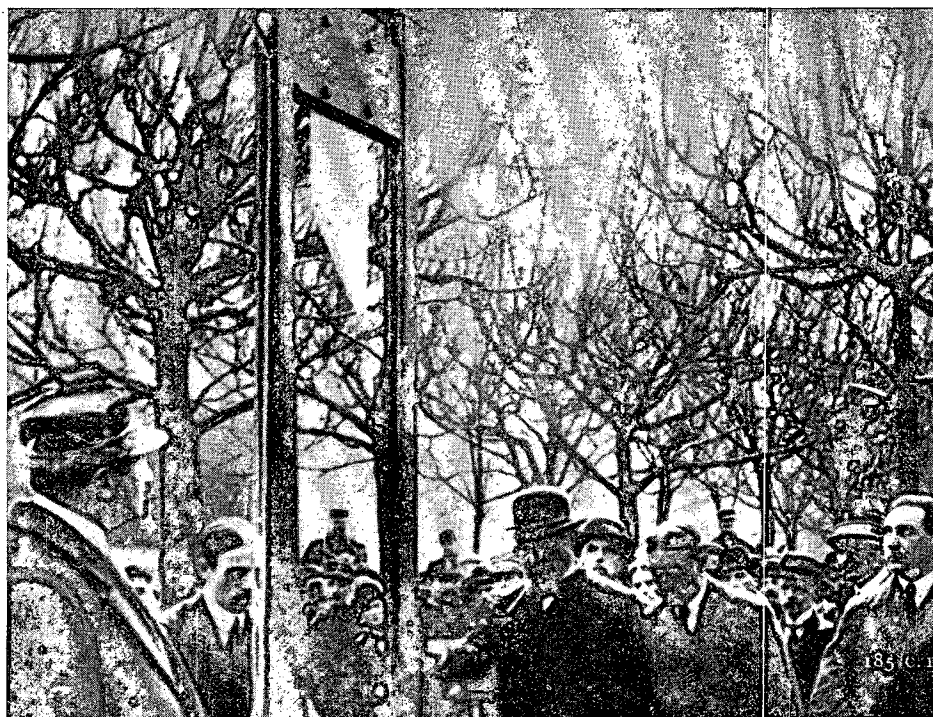
1942 - LONE RIDER - *Produzione*: P. R. C. - *Interpreti*: Robert Livingston.

1943 - DRUMS OF FU-MANCHU - *Produzione*: Republic - *Regia*: William Whitney e John English - *Interpreti*: Henry Brandon e William Royle.

1944 - BATMAN AND ROBIN - *Produzione*: Columbia Serials.

L. GASNIER: *The Exploits of Elaine* (1915)

W. D. TANNER: *The Million Dollar Mistery* (1915)

L. FEUILLADE: *Judex* (1917)

L. FEUILLADE: *Barrabas* (1919)

CONGO BILL - *Produzione:* Columbia Serials.

1945 - SECRET AGENT X 9 - *Produzione*: Universal - *Regia*: Ray Taylor e Lewis D. Collins - *Interpreti*: Keye Luke, Victoria Horne, Samuel Hinds, Lloyd Bridges.

1946 - JOE PALOOKA - *Produzione*: Monogram - *Regia*: Reginald De Borg - *Interpreti*: Joe Kirwood, Léon Erroll, Elise Knox, Manuel Ortiz.

CHICK CARTER DETECTIVE - *Produzione:* Columbia Serials - In 15 episodi.

SON OF THE GUARDSMAN - *Produzione:* Columbia Serials - In 15 episodi.

BRUCE GENTRY - *Produzione:* Columbia Serials.

1947 - JUNGLE GIRL - *Produzione*: Republic - *Regia*: William Witney e John English - *Interpreti*: Frances Gifford, Tom Neal, Trevor Bardette, Gerald Mohr, Eddie Acuff, Tommy Cook, Frank Lackteen.

THE BLACK WHIP OF ZORRO - *Produzione:* Republic - *Regia:* Spencer Gordon Bennet e Wallace A. Grisell - *Interpreti:* George J. Lewis e Linda Stirling.

SON OF ZORRO - *Produzione:* Republic - *Regia:* Spencer Bennet e Fred C. Brannon - *Interpreti:* George Turner, Peggy Steward, Roy Barcroft, Edward Cassidy, Ernie Adams.

1948 - SUPERMAN - *Produzione*: Columbia Serials - *Regia*: Spencer Bennet - *Interpreti*: Kirk Alyn e Noel Neice.

1949 - THE ADVENTURES OF SIR GALAHAD - *Produzione*: Columbia Serials - In 15 episodi - *Regia*: Spencer Bennet - *Interpreti*: George Reeves, Kirk Alyn, Ricky Vallin, Pat Barton, Majorie Stapp - *Sceneggiatura*: George Plympton.

1950 - JUNGLA JIM - Produzione: Columbia - *Regia*: William Berke - *Interprete*: Johnny Weissmuller.

1952 - RADAR MEN FROM THE MOON - *Produzione*: Republic - *Regia*: Fred Brannon - *Interpreti*: George Wallace, Aline Towne, Roy Barcroft, Clayton Moore.

1954 - BATMAN - *Produzione*: Columbia Serials - *Regia*: Lambert Hillyer - *Interpreti*: Lewis Wilson, Douglas Croft, Shirley Patterson e J. Carrol Naish.

Bibliografia essenziale.

VOLUMI:

CABERO JUAN ANTONIO: *Historia de la Cinematografia Española* (Graficas Cinema Madrid, 1949), pagg. 122-123.

FLOREY ROBERT: *Hollywood d'hier et d'aujourd'hui* (Prisma Ed. Paris, 1948), pagg. 301-302.

JACOBS LEWIS: *L'avventurosa storia del cinema americano* (Einaudi, Torino, 1952), pagg. 294-295.

JEANNE RENE' e CHARLES FORD: *Histoire du Cinéma* (Robert Laffont, Paris 1947), Vol. I, pagg. 99-101, 211-213, 455; vol. II (1952) pagg. 126, 463.

KYROU ADO: *Le surréalisme au cinéma* (Arcanes, Paris, 1953), pagg. 54-67.

LAPIERRE MARCEL: *Anthologie du Cinéma* (La Nouvelle Edition, Paris 1946), pagg. 99, 102.

— *Les cent visages du cinéma* (Grasset, Paris 1948), pagg. 135-139.

LOW RACHAEL: *The history of the British Film.* Vol. III (G. Allen & Unwin, London, 1950), pagg. 176-180.

MORALES MARIA LUZ: *El Cine* (Salvat Editores Barcelona, Madrid, 1950), vol. I, pagg. 251-252.

PASINETTI FRANCESCO: *Storia del cinema dalle origini a oggi* (Bianco e Nerò, 1939), pagg. 55, 57, 66, 73, 75.
— *Filmlexicon* (Film Europa, Milano, 1948).
RAMSAYE TERRY: *A million and one nights* (Simon & Schuster, New York, 1926), I volume, capitolo XXVII.
ROGNONI LUIGI: *Cinema muto* (Bianco e Nero, Roma, 1952), pagg. 59-62.
SADOUL GEORGES: *Meurtres en séries*, Chapitre XVII in « Le cinéma devient un art », I volume (Denoël, Paris, 1951).
— *Storia del cinema* (Einaudi, Torino, 1951), pagg. 107-109 e 152-155.
TAYLOR DEEMS: *A pictorial history of the movies* (Simon and Schuster, New York, 1950), pagg. 97-102.
ZUNIGA ANGEL: *Una historia del cine* (Editiones Destino, Barcelona, 1948), vol. I, pagg. 54-57 e 73-74.

SAGGI E ARTICOLI IN RIVISTE:

ARISTARCO GUIDO: *La Storia di Pearl White* (in « Cinema », n. s., n. 25, 30 ottobre 1949).
CHITI ROBERTO e QUARGNOLO MARIO: *L'epoca d'oro del serial* (in « Cinema » n. s., n. 60, 15 aprile 1951).
CHWAT PAUL: *Louis Feuillade* (in « Cinémonde », n. 719, 11 maggio 1948).
FORD CHARLES: *Vita movimentata dei serials. Donne eroine* (in « Cinema », n. s., n. 127, 15 febbraio 1954).
HOLDEN FRANK: *Il film a serie non è morto* (trad. in « Hollywood », n. 126, del 14 febbraio 1948).
LE BOTERF HENRI: *Les véritables exploits de Pearl White* (in « Cinémonde », n. 753, 1949).
MASSABO' MAURIZIO: *I « serials » venivano da Ithaca* (in « Eco del Cinema », n. 68, 15 marzo 1954), colmo di inesattezze ed errori marchiani.
WOOD GEORGE: *Hollywood ha riscoperto il film ad episodi* (in « Cinema », n. s., n. 27, 30 novembre 1949).

LETTERATURA E POESIA:

HENRY CARLTON: *Una melodia in onore di Pearl White, interprete del "Corriere di Washington"* » (citata dal Lapierre). Vedi anche MARIO VERDONE: *Ancora sui poeti* « Cinema », n. s., n. 14, 15 maggio 1949).
LOUIS ARAGON: *Anicet au le Panorama* (Paris, 1921).
ANDRÉ BRETON: *Nadija* (Paris, 1928).
JACQUES VACHÉ: *Lettres de guerre* (Paris, 1920).
DIEGO CALCAGNO: *Madrigale a Pearl White* (in « Film », Roma, n. 29 del 22 luglio 1939).

ROMANZI DA SERIALS (da Sadoul, pag. 470 del II vol. « Le cinéma devient un art », già citato):
MARCEL ALAIN: *Le Courrier de Washington* (16 livraisons illustrées, Paris, 1918).
PIERRE DECOURCELLE: *Les mystères de New York* (22 livraisons illustrées, Paris, 1916).
MAURICE LEBLANC: *Le cercle rouge* (10 livraisons illustrées, Paris, 1917).
X: *La masque aux dents blancs* (16 livraisons illustrées, Paris, 1917).

R. C. e M. Q.

Appunti sul realismo socialista

« ... I cineasti sovietici hanno tradotto il carattere di massa dell'arte cinematografica nella forma artistica stessa del film. Il cinema, che si rivolge a milioni di uomini, dà cosí l'immagine di questi milioni. Ma contemporaneamente alla massa rivoluzionaria si vede apparire progressivamente sullo schermo l'eroe individuale, l'eroe « positivo », profondamente differente dagli eroi del cinema borghese... » (¹).

Non appare certo strana la posizione programmatica del Pudovkin (nonostante l'esperienza del *Vassili Bortnikov* che sembra certo smentire tali sue affermazioni e della quale ci occuperemo piú avanti), qualora si pensi al senso di « opportunismo » (nel senso migliore del termine) che può cogliere un teorico del film che viva in un paese organizzato quale l'Unione delle Repubbliche Socialiste Sovietiche.

Parole, del resto, il cui riscontro preciso nella realtà dei fatti (« *Un tratto indiscutibile, universalmente riconosciuto, dei film sovietici è il loro umanesimo combattivo, militante* ») (²) si può piú che facilmente dedurre dalla visione dei film (invero di raro arrivo sui nostri schermi, non tanto però da non poter rendere un'esatta visione di quella cinematografia) realizzati in U.R.S.S. Quando poi, attraverso le cineteche e l'attività svolta dai circoli del cinema, si sia presa esatta conoscenza delle maggiori opere del passato (il periodo muto e le prime opere del sonoro), si sarà in grado di delineare un disegno che, dalle primitive risultanze, porti alla odierna definizione (involuzione o evoluzione, o le due cose insieme?) di realismo socialista nel cinema.

(¹) Vsevolod Pudovkin - *Il problema del realismo socialista nel cinema*, in: « Oktiabr », n. 5, 1948 - « Rassegna della stampa sovietica », nn. 8-9, 20 settembre 1948.

(²) Vsevolod Pudovkin - *art. cit.*

* * *

Eisenstein e Pudovkin fanno dei film sulla rivoluzione d'ottobre, scrivono opere teoriche d'estrema importanza e interesse per gli studiosi di cose di cinema.

« *Il formalismo di Eisenstein è piú sulle carte che nelle opere dove ogni fotogramma è di eccezionale pregnanza...* » (1); e dove comunque il Barbaro sembra non voler ricordare il formalismo che, pur ricco di armoniosi risultati in *Alessandro Nevski*, denuncerà con *Ivan il Terribile* le evidenti tare di carattere artistico, le limitazioni imposte alla libertà della fantasia creatrice da una, per cosí dire, acquiescenza ai dettami sovrani del nuovo stato sovietico: ciò che lo stesso Barbaro non riesce a nascondere quando afferma che una delle maggiori colpe di Eisenstein fu soprattutto « *...l'incomprensione, o la non completa comprensione, di quanto una società socialista chiede agli artisti del cinema...* » (2). E che cosa chiede, di grazia, questa società? Di realizzare, poniamo, dei noiosissimi e antispettacolari zibaldoni tipo *Il maestro* di Gherassimov anche se le intenzioni fossero, esteriormente, di certa dignità e dirittura morale) e, ancora peggio, delle pseudo commedie brillanti tipo *Un treno va in Oriente*?

Strano è che sempre il Barbaro si lasci andare ad affermazioni del genere: « *...quanto sia pericolosa e deleteria la critica fatta sulla critica e che dimentica i film...* » (3): laddove è proprio dalla inesatta valutazione dei film in nome di un credo politico difficilmente identificabile con la libertà e spassionatezza del giudizio critico che la sua impostazione teorica prende le mosse.

Converrà quindi ritornare, al fine di svolgere un esame attento e rigoroso del cinema sovietico, alle esperienze cinematografiche di Eisenstein e di Pudovkin che seguono di qualche anno la rivoluzione d'ottobre e che giungono, press'a poco, alla fine del cinema muto.

Tenendo comunque conto che, in quei film (*La corazzata Potemkin, Ottobre, La linea generale, Que viva Mexico!* per Eisenstein; *La fine di S. Pietroburgo* e *La madre* per Pudovkin), non maggiore imporportanza ha la loro impostazione ideologica di quanta peraltro ne abbia il vivido fuoco di passione col quale tali opere vennero realizzate, il « segreto » della loro intuizione. Donde deriva, fin troppo chiaramente, che Eisenstein o Pudovkin o Dovzenko o Ekk, costituiscono altrettante personalità artistiche, per le quali la commozione estetica

---

(1) Umberto Barbaro - *Discussione su Eisenstein,* in: « Bianco e Nero », A. XIII, n. 6, giugno 1951.

(2) Umberto Barbaro - *Op. cit.*

(3) Umberto Barbaro - *Op. cit.*

può benissimo sussistere al di fuori del loro credo politico, di cui tuttavia sono estremamente permeate e che indiscutibilmente ha dei riflessi sulle loro inclinazioni e predilezioni (1).

Di qui a voler fare dei registi sovietici dell'« âge d'or » altrettanti corifei della rivoluzione bolscevica, diffusori del credo socialista nel mondo mi pare che il passo sia piuttosto lungo! E non vedo perché, putacaso, Eisenstein non avrebbe potuto rappresentare con lo stesso vigore espressivo un ballo a corte (posto che ce ne fosse una) al posto della rivolta dei marinai del Potemkin.

La critica che di questi film fanno i marxisti è di un evidente banale contenutismo: non son certo il primo a dirlo e, credo, non sarò l'ultimo. Da essa nasce l'equivoco della confusione della parte per il tutto, distinzione che, ad esempio, Antonio Gramsci teneva a mettere in evidenza: « *Le pressioni dell'uomo politico perché l'arte del suo tempo esprima un determinato mondo culturale sono attività politica, non di critica artistica* » (2).

Eisenstein, Pudovkin e compagni sono stati, in definitiva, degli artisti, pur potendo sollevare, qua e là, delle marginali obbiezioni) in quanto la tesi delle loro opere non ha preso loro la mano a tal punto da esser determinate nella formulazione espressiva delle opere stesse. Le loro personali convinzioni ideologiche costituiscono, semmai, un discorso a parte (3).

(1) Anche il Gramsci, nella lettera dalla casa penale di Turi (5 settembre 1932), osservava: « ...Forse io ho distinto il godimento estetico e il giudizio positivo di bellezza artistica, cioè lo stato d'animo di entusiasmo per l'opera d'arte come tale, dall'entusiasmo morale, cioè dalla compartecipazione al mondo ideologico dell'artista... Posso ammirare esteticamente *Guerra e Pace* di Tolstoi e non condividere la sostanza ideologica del libro... ».

(2) Antonio Gramsci - *Letteratura e vita nazionale.*

(3) Vladimir Maiakowski, in una sua dichiarazione sul cinema, diceva: « Per voi il cinema è spettacolo — per me è quasi osservazione del mondo... — il cinema è il distruttore dell'estetica — il cinema è audacia — il cinema è propugnatore di idee ». Affermazioni, certo, da rendersi « cum grano salis » e tenendo contro che il Maiakowski fu poeta futurista e quindi pronto ad entusiasmarsi di fonte ad ogni « novità », specialmente se apparentemente distruggitrice dei vecchi canoni estetici. Dimenticando però egli, nella foga di una personale rappresentazione ed interpretazione, che molti di quei canoni non potevano andare distrutti perché erano la rappresentazione della vita stessa, corrente spirituale — se cosí può dirsi — piú forte della rivoluzione (d'ottobre o no), immanente condizione per la quale — a tralasciar altro — una casa viene sempre distrutta da uno o piú colpi di cannone ed ogni uomo non può a meno di sentire il profumo dei fiori, e via di questo passo. Quella del Maiakowski — a parte ogni valutazione sulla sua poesia — è quindi la tipica posizione di chi vuol affidare a condizioni transitorie significati di universale portata, confondendo — in definitiva — la parte con il tutto. Ciò che, invece, non fu il caso dell'Eisenstein o del Pudovkin i quali parteciparono del realismo rivoluzionario senza bruciarsi le ali, se non in seguito, con le ideologie.

* * *

Il discorso completo sul « realismo socialista » può iniziarsi con l'esame di *Ciapaiev* (1934) dei fratelli Vassiliev, che costituisce indubbiamente una delle opere piú singolari del cinema sovietico. Direi anzi che *Ciapaiev* è un film fondamentale non solo in quanto in esso sono compresi i motivi che configureranno la successiva cinematografia sovietica, ma anche perché ci si trova di fronte, stavolta, all'affermazione di uno « stile », di una personalissima maniera espressiva.

Modo di espressione che si potrebbe, forse con troppa facilità, definire scultoreo, incisivo e, al tempo stesso, corale.

Ciapaiev è realmente un eroe popolare russo. Veste la divisa bolscevica, ma questo non ha poi troppa importanza. Come non ha importanza (né vuole averla, contribuendo anzi alla configurazione del personaggio) il fatto che egli non sappia leggere e che domandi, spesso, il significato di questa o quella parola. E' un eroe a modo suo, Ciapaiev, e sembra scaturito dalla penna di Pusckin o di Lermontov: un « eroe del nostro tempo », uno schietto figlio della steppa.

E' evidente l'intromissione e l'influenza dell'ideologia nella configurazione della sua personalità: ma altrettanto chiaro risulta che, per lui, ideologia vuol dire passione, pratica attività, umanissima attitudine dove la vita, mettiamo, ha la medesima importanza della morte, dove tutto può e deve essere sacrificato non tanto alla tesi politica quanto al « sentimento » che la ispira. Il film, in tal senso, è una pratica applicazione delle teorie enunciate da Serghei Mihailovic Eisenstein: come, in definitiva, lo è ogni opera d'arte realizzata in cinematografo, da Chaplin a Dreyer e via discorrendo, ammettendo che la « tesi » nasce dal « sentimento » (o « intuizione artistica ») e non dal rovesciamento della medaglia come l'intromissione degli interessi statali nell'attività creativa tenterebbe, oggi, di far credere. (E, a tal proposito, significative appaiono la tendenziosità e la malafede delle affermazioni « marxiste-staliniste » che non ammetteranno mai di discostarsi, in campo cinematografico, dalle primitive teorizzazioni eisensteiniane, ma — in nome di un opportunismo politico giustificato dalle teorie staliniste, e che altro non è se non una soluzione di comodo, l'espressione del piú vieto « pragmatismo » camuffato con « ismi » vari — non potranno in effetti non discostarsene, come risulta chiaro dalla diretta visione della maggior parte delle opere dal 1935 ad oggi).

A mio avviso, si possono riscontrare in *Ciapaiev* i caratteri distintivi dell'eroe del *western:* anche se qui non ci sono le sconfinate praterie o le traballanti diligenze, e maggiore è il ricamo stilistico attorno alla creazione d'una psicologia e d'una atmosfera, non vedrei una singolare

differenziazione tra questo eroe popolare russo e gli altri eroi leggendari che — al di là dei mari — presero il nome di Ringo Kid, Buffalo Bill o Calamity Jane. La stessa impostazione dell'atmosfera ambientale richiama subito i film del West: solo che qui, in luogo di Geronimo, c'è un generale della Russia Bianca che suona — alla von Stroheim — il « Chiaro di luna » di Beethoven al pianoforte, ed è al tempo stesso — costrettovi dalle contingenze o dalle abitudini — un feroce e sanguinario aguzzino. Questo carattere potrà ricordare — semmai — quello di von Rauffenstein ne *La grande illusion* di Renoir; ed è questa l'unica volta — forse — che, in *Ciapaiev*, si assiste ad una complicazione psicologica di carattere intimista. Il resto, in questo film, è di una impareggiabile, ingenua classicità: senza, per questo, arrivare alla falsa bonomia del Casiraghi [1] o ad altre proposizioni del positivismo marxista che vuol apparire incline — guarda un po'! — ad una esteriore commozione, scambiando volentieri detta commozione (che pure esiste) coi valori prettamente cinematografici dell'opera; la parte per il tutto, ancora una volta.

Comunque, proprio il Casiraghi ha detto su *Ciapaiev* alcune cose degne di nota: « *...Quei giornalisti scambiavano per « primitivismo » il fatto che Ciapaiev fosse estremamente popolare; ma questa è proprio la sua grandezza: popolare e avvincente nonostante l'esemplare fedeltà storica. Anzi, appunto in grazia di questa* » [2].

Tutto sta, in definitiva, nel non dare all'aggetivo « popolare » un significato settario o, comunque, politico: e penso che quando la critica marxista o para-marxista sarà capace di liberarsi da simile pregiudizio, solo allora si potrà arrivare ad un intendimento sereno dell'opera d'arte. Ma credo che tutti gli uomini di buona volontà non si facciano troppe illusioni su questo fatto.

Per concludere, penso che — se Eisenstein e Pudovkin hanno dato luogo a una forma espressiva unica e irripetibile, a uno « stile »

---

[1] Ha scritto Ugo Casiraghi (scheda del Circolo Romano del Cinema - Serie IV, n. 19, 21 maggio, 1950): « Quando il film uscí, nel 1934, fu mostrato nei luoghi stessi dell'azione. Un ragazzetto per giorni e giorni si assentava dagli amici per andare a vedere il film. I compagni e i familiari erano preoccupatissimi e una bella sera gli chiesero: « Ma si può sapere dove sei andato a finire tutti questi pomeriggi? » « Sono stato a vedere *Ciapaiev* » « Va bene, ma quante volte l'hai visto? » « L'ho visto tante volte, perchè spero sempre che, una volta o l'altra, egli arrivi dall'altra parte del fiume ». Sentimenti che certamente fanno onore al ragazzetto che putacaso li espresse, ma fanno un po' meno onore al Casiraghi che — dipingendoci alla De Amicis il tipo del « Garrone » russo — intenderebbe avvalorare con questo episodio (bello in sé, ma tremendamente retorico se si pensi agli scopi a cui serve) la propria impostazione critica.

[2] Ugo Casiraghi - *art. cit.*

fondato essenzialmente sulla loro individuale e prepotente personalità — dal canto suo *Ciapaiev*, pur mantenendo come propria prerogativa il suo personale « credo » poetico, possa nondimeno essere indicato quale modello per i successivi sviluppi del realismo cinematografico socialista: la configurazione dell'eroe, anche se traviata e non realizzata artisticamente, sarà in definitiva ripresa con la medesima formula nei film sovietici posteriori.

Solo che, ciò che la critica marxista non vuol ammettere, ci si troverà di fronte a una « involuzione » del personaggio, a uno « svuotamento » delle sue prerogative passionali ed umane in nome di una ideologia politica che ha la pretesa di sostituirsi ai piú naturali ed universali processi dello spirito.

* * *

« *Giuseppe Stalin, il grande continuatore dell'opera di Lenin, nel discorso tenuto al XIII Congresso del partito bolscevico disse: "Il cinematografo è il piú possente mezzo di agitazione delle masse. E' nostro compito di prenderne la direzione"... L'arte cinematografica sovietica non ha e non ha mai avuto altri interessi oltre quelli dello Stato, del popolo. I nostri lavoratori della cinematografia attingono immagini e temi della vita del popolo; vivono dei suoi pensieri. dele sue aspirazioni; le grandi idee di Lenin-Stalin ispirano la loro opera di creazione. Il cinema sovietico educa il nostro popolo nello spirito di devozione verso la patria sovietica...* » [1].

Anche troppo facile ci sembra polemizzare con simili premesse: d'una chiarezza veramente cristallina è invero il proposito di asservire il cinema agli interessi dello stato, dimenticando — putacaso — che anche la classe nobile e la piccola borghesia hanno i loro problemi da risolvere, e che a volte il conflitto psicologico di un solo individuo (il nome di Chaplin, usato in questo senso tante, troppe volte, affiora spontaneo alle labbra; e perché non, tenendo le dovute distanze, quello di Bresson, di Wilder, di Visconti, di Autant-Lara?) può assumere risonanze universali maggiori della cosiddetta « arte proletaria ».

E il ministro sovietico per la cinematografia insiste con davvero encomiabile pervicacia nel suo assunto, enunciando proposizioni tali da dare sui nervi ad ogni persona, perlomeno, di buon senso: « *Nel periodo dell'industrializzazione del paese e della collettivizzazione dell'economia agricola, nell'epoca dei grandi quinquenni staliniani, i cinea-*

---

(1) I. G. Bolsciakov - Ministro della cinematografia dell'U.R.S.S.: dichiarazione su « La Cinematografia Sovietica » - Mosca, 1950.

sti sovietici riflettono largamente nella loro opere l'eroismo del lavoro liberato. Vengon creati film espressivi ed emozionanti che mostrano sotto tutti gli aspetti l'uomo sovietico-eroe dell'edificazione socialista » [1].

Confessiamo, a questo punto, la nostra ignoranza di certi eventi politici: non sappiamo se, sotto il regime di Malenkov, il Bolsciakov sia ancora ministro per la cinematografia in U.R.S.S.. Ci si permetta comunque di ritenere che le cose non siano cambiate di molto, di non nutrire eccessive speranze per il futuro e che, cambiando qualche virgola, il nuovo funzionario (se c'è) impartisca direttive assai simili a quelle del suo predecessore limitando e costringendo la naturale libertà dell'espressione artistica e giustificando questo fatto con l'ausilio di una ideologia politica che, in sé, potrebbe avere il suo valore, ma non lo ha piú appena èsca fuori dal suo campo e voglia imporsi a direttrice delle varie forme dell'attività dello spirito umano, a guisa di una « pratica » *weltanschauung*.

Il vecchio funzionario (chiamiamolo cosí) continua: « *Nel 1935 la cinematografia sovietica festeggia il suo quindicennio. Nel giorno dell'anniversario Giuseppe Stalin, rivolgendo un saluto ai lavoratori della cinematografia, pose loro dei nuovi compiti* (sic!): *"L'arte cinematografica, disponendo di possibilità eccezionali di influenza sugli animi delle masse, aiuta la classe operaia ed il suo partito ad educare i lavoratori nello spirito del socialismo, ad organizzare le masse nella lotta per il socialismo, ad elevarne la cultura e la capacità combattiva politica... Queste indicazioni del nostro capo e maestro divennero il programma dell'ulteriore sviluppo dell'arte cinematografica sovietica. I cineasti sovietici, animati dall'elevato apprezzamento dato al loro lavoro dal grande Stalin, continuarono con nuova energia a creare film di grande pregio artistico e di profondo contenuto ideologico. Essi si ponevano il compito di elevare ancor piú la funzione del cinema come mezzo d'educazione dei lavoratori nello spirito del socialismo. Il patriottismo, l'atteggiamento comunista verso il lavoro, il rispetto verso la proprietà socialista, la devozione illimitata alla causa del partito di Lenin-Stalin, la purezza morale, ecco quali sentimenti*

---

[1] I. G. Bolsciakov - *op. cit.* - E detti film, secondo il funzionario sovietico, sono « espressivi ed emozionanti » in ragione diretta del fatto che mostrano sotto tutti gli aspetti... l'eroe dell'edificazione socialista ». Queste affermazioni, che esaltano le divise e la sana vita dei kolkhos, ricordano ancora recenti enunciazioni del totalitarismo nazi-fascista; e, come tali, non possono ovviamente essere considerati osservazioni critiche (eppure lo pretendono: « La cinematografia sovietica si sviluppava come un'arte della verità della vita ») ma pure e semplici asserzioni di carattere politico.

hanno ispirato ed educato nei cittadini sovietici i grandi lavori cinematografici sovietici Komsomolsk, Il maestro, Il grande cittadino, Terra dissodata, La tessera del partito *e molti altri. I magnifici film* Siamo quelli di Kronstadt, Il deputato del Baltico, *la trilogia sull'operaio Massimo* (questa trilogia di Marco Donskoj su Gorki merita un accenno particolare, in quanto si tratta di uno dei pochi film di questo periodo veramente interessanti e personali: appunto perché, checché ne dica il nostro funzionario, l'impostazione della trilogia riesce a fare a meno — specie nella prima e seconda parte — di quei noiosi, quanto inutili, inneggiamenti alla politica del partito, indirizzandosi invece verso una analisi, a volte squisita, di sentimenti e situazioni psicologiche), Sciers, Iakov Sverdloy ecc. *cantano la grandezza delle gesta storiche di lotta per il potere, compiuta dagli operai e dai contadini dell'Unione Sovietica* » (1).

Cercare di fare il punto sulla questione mi sembra un lavoro inutile: specie perché, lo si sa per esperienza, la polemica rischierebbe di trascinarsi all'infinito.

E' doveroso comunque cercar di mette in luce, proprio nel cosidetto « realismo » socialista, un vizio sostanziale di astrattezza: intendiamoci, si tratta di un difetto che non tanto parte da alcune premesse teoriche (discutibili finché si vuole, ma comunque valide per chi le esprime) quanto dalla constatazione dei fatti compiuti, dall'ideologia applicata, dalle opere realizzate che, pur essendo formalmente in linea con le direttive del partito, da esse divergono profondamente nella sostanza. Si può assistere cosí, come in *Lenin 1918*, a lunghissimi sproloqui agiografici e biografici su quella personalità politica (2) o — come ne *Il Giuramento* — all'esaltazione, senza altro scopo palese se non quello della glorificazione del totalitarismo, delle divise socialiste, dei generali sovietici, di babbo Stalin e via discorrendo.

Gli americani vengono accusati, da parte comunista, come a ritorsione delle innumerevoli critiche mosse al cinema sovietico, di fare anche loro dei film di propaganda. L'accusa ci pare motivata: i politicanti mirano evidentemente al mezzo di propaganda offerto dal cinema, e ognuno certa di tirar l'acqua al proprio mulino.

Ma c'è modo e modo, ovviamente: sicché si può dire che la maggior parte dei film americani di questo genere rispondano, perlomeno,

---

(1) I. G. Bolsciakov - *op. cit.*

(2) Ricordo chi, ai tempi della presentazione del film, si entusiasmava — non potendo elogiarne altro — per la truccatura del protagonista, somigliantissima all'originale; dal che non si potrebbe fare a meno di ricordare la scontata barzelletta sui russi e gli orologi da polso!....

a requisiti di « spettacolarità », e possano esser visti con maggior sopportazione delle noiose diatribe del cinema sovietico che, volutamente dimenticando ogni piú elementare norma di spettacolo cinematografico, assomigliano tanto a degli opuscoli di propaganda politica, vogliono ricordare il caratteristico comportamento del comiziante dalla tribuna.

Alcune eccezioni, invero, ci sono state e ci sono. Ma si possono contare sulla punta delle dita: *Ciapaiev*, *Massimo Gorki* (un altro film del Donskoi, *L'educazione dei sentimenti* mi pare a torto sopravvalutato da molti: pur avendo un ottimo inizio, diviene — specie nella seconda parte — di impronta schiettamente comiziesca e dopolavoristica), *Alessandro Nevski* di Eisenstein (riconoscendo al film, soprattutto, una grande potenza figurativa e sonora, ma segnando esso già i termini di un « calligrafismo » che, con *Ivan il Terribile*, diverrà involuzione bella e buona) e *Il ritorno di Vassili Bortnikov* di Pudovkin (per questo regista s'è verificato il processo inverso dell'Eisenstein: *Zukhowski* e specialmente *L'Ammiraglio Nakimov*, cronologicamente precedenti al *Vassili*, costituiscono degli esemplari saggi di calligrafia ma nulla piú). Ho citato a caso, ma non credo di aver fatto delle omissioni fondamentali ([1]).

Resta infine il fatto che l'accezione odierna, in U.R.S.S., di « realismo socialista » vuol corrispondere, anzitutto, a una interpretazione politica del fattore cinematografico, e che una simile posizione comporta gli eccessi che si son visti. Le eccezioni alla regola, quando ci sono, esistono in diretta funzione dell'affrancamento da troppo rigide e incomprensive direttive politiche: né la critica marxista mi venga a dire, com'è usa a fare confondendo volentieri il contenente con il contenuto, che *Ciapaiev* o *Vassili Bortnikov* trattano gli stessi argomenti de *Il giuramento* o di *Incontro sull'Elba*. Anche se gli argomenti sono, piú o

---

([1]) Mi si imputerà, probabilmente, di non aver incluso nei « film da salvare » il *Miciurin* di Alessandro Dovzenko. Il fatto è molto semplice: non ritengo che, a parte due o tre sequenze e un buonissimo uso del colore, *Miciurin* meriti — nel suo complesso — di essere incluso tra film che sono buoni in sé e non in quanto filiazione del realismo socialista.

Da escludere totalmente da questo esame, e da non segnalare se non nella cronistoria del cinema, mi pare sia invece il nome di Grigorij Alexandrov. Questo autore ha avuto una sola fortuna, non so del resto da cosa condizionata: quella di aver firmato, assieme ad Eisenstein e Pudovkin, il manifesto per l'asincronismo. Credo che da questo, e non dai suoi film, derivi la sua fama. Dal primitivo *Tutto il modo ride*, che, pur smaccatamente rifacendosi a schermi chapliniani e clairiani, resta ancora l'unico film non totalmente disprezzabile, al ridicolo *Il Circo*, al programmatico e noioso *Primavera* (il quale tuttavia si avvaleva di uno spunto originale), all'artefatto e costruito *Incontro sull'Elba*.

meno, gli stessi, non certo uguale è il loro trattamento, la loro forma d'espressione.

* * *

E' proprio cercando di esaminare brevemente *Il ritorno di Vassili Bortnikov* di Vsevolod Pudovkin che è possibile chiudere, in certo senso, in bellezza questo discorso sul cinema sovietico, affidandosi una volta tanto a un'opera che — strano a dirsi (e non certo per l'uomo che l'ha fatta, dal quale era lecito attendersi questo ed altro, ma per il clima politico in cui è stata realizzata) — è essenzialmente un'opera di poesia. Altrettanto strano vuol parere, come da qualcuno fu fatto notare, il verdetto della giuria veneziana dello scorso anno che conferí, è vero, un premio internazionale ad un film sovietico (non si capisce bene se fu per celebrare il ritorno dell'U.R.S.S. a partecipare alla competizione di Venezia), ma si trattava di *Sadko*, non già di questo film di Pudovkin, pure partecipante ([1]).

Ed è strano, altresí, notare l'atteggiamento di buona parte della critica giornalistica italiana (da esso forse sarà dipeso il verdetto della giuria), che volle vedere in *Vassili Bortnikov* una scissione tra interessi spiritualistico-morali e interessi sociali (la descrizione della vita nei Kolkhos). Questo metro di giudizio mi par valido per la quasi totalità dei film sovietici ma il messaggio poetico ed umano del *Vassili Bortnikov* ha, a mio avviso, significato del tutto diverso e ben piú profondo.

« *Pudovkin nel suo film ha inteso risolvere l'etica in politica, e viceversa. L'atteggiamento e la linea di condotta di un popolo si riflettono profondamente nella vita intima dell'individuo e ne determinano l'indirizzo. La correlazione ha un carattere cosí pieno e concreto che diviene organica vita morale* » ([2]).

E il Pandolfi, intravvedendo acutamente il significato del *Vassili Bortnikov*, continua: « *Nella situazione umana, il lavoro, che è necessità collettiva, e l'amore, che è necessità individuale, si muovono secondo una medesima linea* » ([3]).

E' questo il punto, quello che la maggior parte della critica italiana non ha compreso: i dettami del « realismo socialista » si fondono,

---

([1]) *Sadko* è invero una smagliante favola a colori, un notevolissimo « éffort » della cinematografia sovietica verso il raggiungimento di una certa perfezione tecnica: si dovrebbe dunque muovere al giurí veneziano l'accusa di « tecnicismo » Ma c'è ancora qualcuno innamorato della bella inquadratura fine a se stessa?

([2]) Vito Pandolfi - *Il ritorno di Vassili Bortnikov* - « Rivista del cinema italiano », A. II, n. 12, dicembre 1953.

([3]) Vito Pandolfi - *art. cit.*

in questo film di Pudovkin, in una intensa vena lirica. Vi si immedesimano, e questo è un « miracolo » dell'arte non già della fede politica: per cui, di converso, si potrebbe asserire che il film non è un'opera del realismo socialista, qualora al termine si voglia attribuire il significato impostogli dalla classe attualmente al potere in Russia.

Dal che risulta chiaro come il Pandolfi, ch'è uomo d'ingegno anche se marxista, cerchi di trovare una via d'uscita tra la sua credenza politica e alcune ragioni estetiche propostegli dal film e che egli non si sente di rigettare: « *Anche una grandiosa rivoluzione come quella sovietica, ha, al pari di ogni avvenimento storico, i suoi limiti nello spazio e nel tempo, e cosí la dottrina che ne ha deciso lo sbocciare, e le ha permesso di consolidarsi nella particolare forma dello stalinismo* (1) *...Ogni cosa giunge al suo termine, giunge a non essere piú utile... insegnare all'uomo a vivere, dargli una profonda ed intima ragione di vita: ciò che non gli danno piú i testi di Marx, Engels, Lenin, Stalin...* » (2).

E allora converrà prendere, anche per non perdersi dietro astruserie teorico-filosofiche, il « realismo socialista » per quello che è: una soluzione di comodo, un'etichetta. Si è visto, tanto, il male che un'etichetta del genere può fare al film (il quale va sempre accettato, in potenza, come opera d'arte), e si deve constatare che — ad onta di tutto — un film, se bello, lo è in funzione inversamente proporzionale alle ragioni extra-artistiche che vorrebbero determinarlo.

Tito Guerrini

---

(1) Vorrei soltanto far notare come considerazioni del genere abbiano una importanza relativa nell'analisi del film in questione: come cioè Pudovkin avrebbe potuto darci opera di poesia narrando la storia, ad esempio, di una spedizione nell'Alaska.

(2) Vito Pandolfi - *Art. cit.*

Variazioni e commenti

Paradosso di Soldati: dal regista allo scrittore.

Riprendere un discorso — i cui concetti piú importanti devono peraltro ancora esser formulati — a proposito di un regista, riferendosi al suo ultimo... libro, può sembrare una burla da giovialoni. Ma per Mario Soldati le occasioni non sono mai troppe ed ecco questo « Le lettere da Capri » (Garzanti, Milano), insignito di onori ufficiali ma anche del successo di pubblico proporci un tema o piuttosto uno spunto di cui ci pare dovrebbe tener conto il prossimo, necessario autore di una monografia assai impegnata sul conto di questo singolarissimo artista.

Si sanno i luoghi comuni che lo riguardano: Soldati è un intellettuale, Soldati fa il cinema per vivere, Soldati vuol passare ai posteri come scrittore e cosí via. Ed è certo che sul piano dei valori assoluti il Soldati scrittore sovrasta il Soldati regista: egli stesso si lamenta di quest'ultimo appellativo: (« ...ma com'è brutta questa parola, questo abusatissimo nome di regista. *E' inutile non mi va, non mi ci posso abituare » (pag. 281). Resta da vedere quanto lo scrittore debba al regista o piú precisamente quanto l'esperienza cinematografica, secondaria in apparenza, abbia contributo all'evolversi dell'arte sua, alla formazione dello stile. In altre parole invertire i termini del problema come sono stati posti finora.*

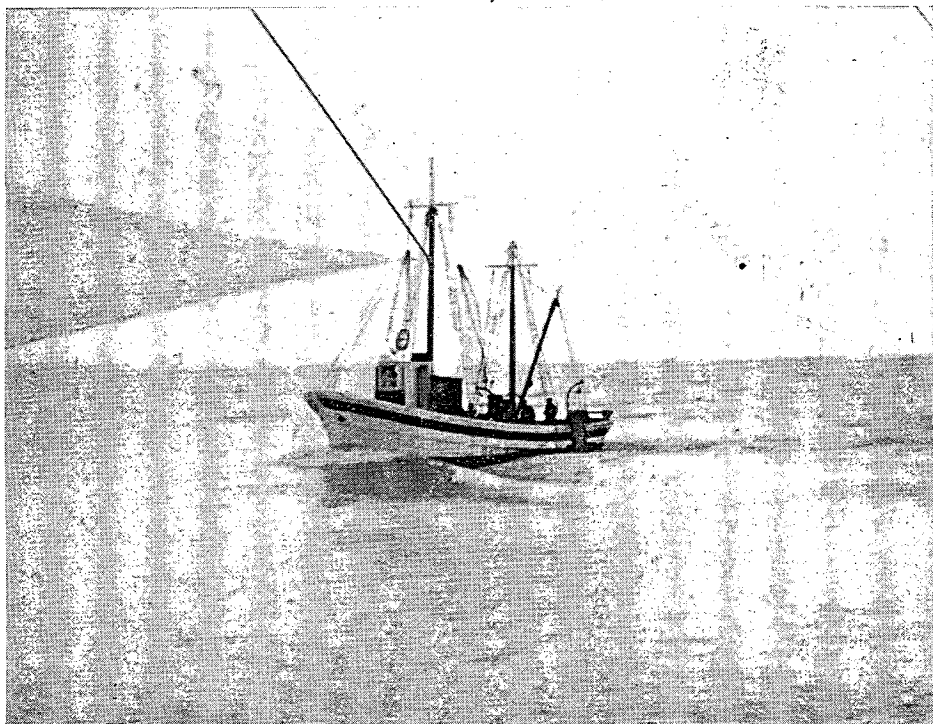
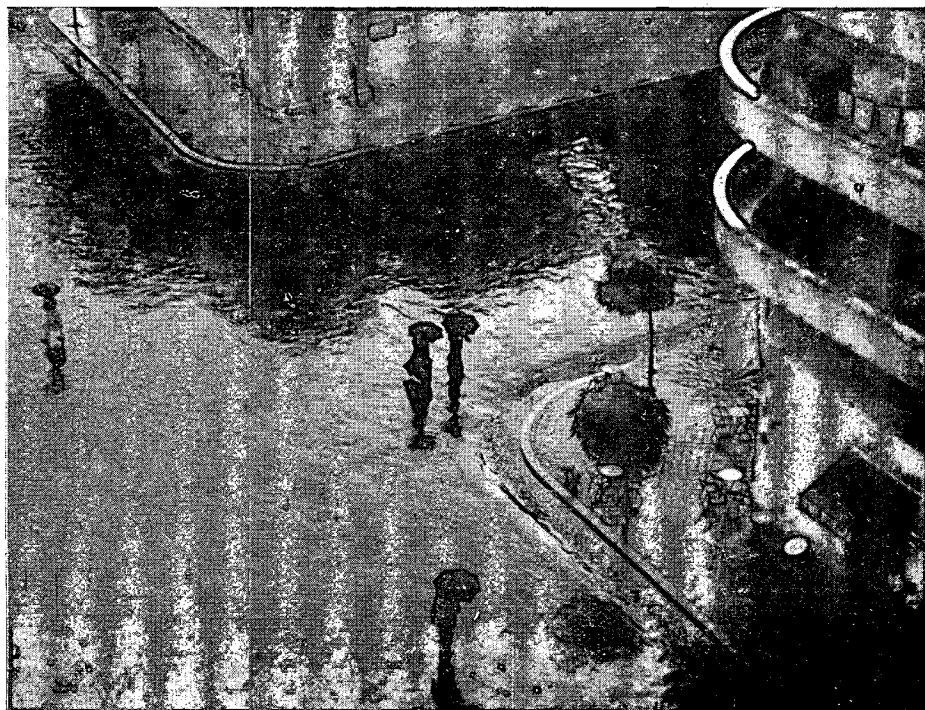
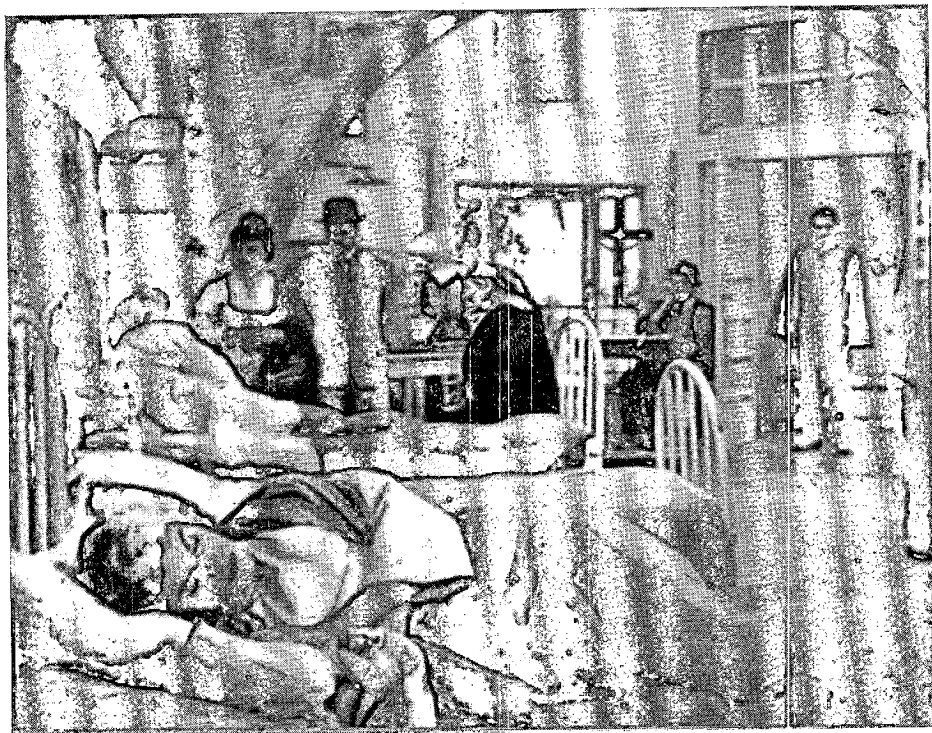
Leggiamo attentamente « Le lettere da Capri ». E' un « film scritto », con buona pace delle classificazioni lessinghiane. La struttura dà un certo fastidio ad Emilio Cecchi (« Corriere della sera », 16 luglio 1954), in quanto « azione complicata, movimentata e fortemente chiaroscurata, su fatti che devono scattare come saltaleoni al preciso minuto ». Osservazione forse esatta, dimostrazione esplicita comunque di un modo di narrare che non ammette esitazioni né divagazioni, che deve tener desta l'attenzione « fino dai primi tre minuti di proiezione », che non può fare a meno di svolgere un colpo di scena senza prepararne un altro, che « dà per dimostrata la psicologia dei personaggi, piú di

quanto si curi di concretarla e sviscerarla ». Ancora Cecchi, da critico letterario. E nondimeno ancora una riprova, cinematograficamente corretta, di come Soldati narri attraverso « fatti » le umane vicende. Basti per tutte citare la storia di Checchina, un perfetto soggetto cinematografico raccontato in ventiquattro pagine e avulso dal resto del romanzo, ma solo in apparenza: ché, in effetti, Harry « si racconta » nell'episodio, affidandosi alla situazione e non al ricordo. E naturalmente aggancia al suo distratto amore per la ex-serva la presenza immediata di Jane, la moglie, quasi con gusto del passaggio « per stacco », anticipando alla fine di un capitolo ciò che alla nostra attenzione verrà affidato nel prossimo. Accorgimento, questo, che si riscontra frequentemente: quella parola « ciociara » bisbigliata in chiusura del primo capitolo su per una sdrucita scala di Via Margutta, nell'ora del mezzogiorno, è già una presentazione immediata di Dorothea, un'immagine, vale né piú né meno dell'ambientazione fotoscenografica di Malombra. *E la decisione di Jane di andare a Capri arriva per il lettore attento quasi all'inizio del romanzo come una sorpresa almeno pari in efficacia narrativa a quella dell'avvenuta sua morte, alla fine.*

La trama, poi, conferma il debito contratto da Soldati col cinema in venti anni di attività di sceneggiatore e regista. Ché il maggior pregio per la popolarità di questo libro sta nel « suspense » continuo con cui i fatti vengono narrati, tanto che a un certo punto, entrati nel romanzo personaggi ambigui come Aldo e Don Raffaele, l'atmosfera rasenta il giallo: una misteriosa telefonata, un ricatto, delle lettere andate a finire chissà dove e poi il loro ritrovamento cosí « facile » e inevitabile ma giustificato perché ormai, a quel punto della parabola narrativa, l'unica cosa che ci interessi è il loro contenuto. Tutti pretesti, in verità, che si svuotano via via d'importanza, lasciando un solo elemento di mistero sicuro e concreto: quell'uomo indifferente col suo sguardo cattivo che è l'ultima visione corporea del protagonista prima della disperata invocazione che chiude il libro. E in chiave simbolica può forse significare, pensiamo ad un altro recente libro, che il « presente è già finito ». O piú probabilmente è soltanto una immagine nel buio di Harry. Si pensi a Graham Greene e alla simpatia che Soldati gli ha recentemente dimostrato filmando La mano dello straniero *e si avrà un altro elemento per definire, sul piano dell'angoscia, la personalità del nostro autore.*

Alla descrizione dei personaggi, infine, contribuisce in maniera non indifferente la « routine » cinematografica. Harry — ci perdoni Soldati queste concrete congetture — ha il volto di Trevor Howard e di nessun altro. E se Jane, forse il personaggio piú sacrificato del romanzo, somiglia alla Leigh, come alla Hepburn somiglia la « Twinkle »

di « *La ginestra* », *Dorothea si descrive da sé* « ... alta, forte, in carne, i fianchi rotondi, i seni grossi, sodi e sporgenti. I capelli, neri corvini, erano tirati lisci, lucidissimi, sulla testa piccola e ben fatta, e finivano sulla nuca con uno chignon compatto, all'antica. Gli occhi erano grandi, verde chiaro, bellissimi. Il naso diritto, classico, la bocca carnosa » *(pag. 10). Il lettore accorto non avrà avuto difficoltà ad identificare in questo ritratto della perdizione italiana di Harry una di quelle prepotenti femmine che il nostro cinema ha mandato in giro per gli schermi del mondo a palese dimostrazione delle esuberanti dosi di interessi carnali sotto cui sovente ci sforziamo di nascondere la nostra profonda e diffusa vacuità spirituale.*

Fabio Rinaudo

Saggi finali al C.S.C.: *Buon tempo si spera* di RICCARDO REDI

Saggi finali al C.S.C.: *Buon tempo si spera* di RICCARDO REDI

Saggi finali al C.S.C.: *Quella delle ciliege* di FABIO RINAUDO

Saggi finali al C.S.C.: *Quella delle ciliege* di FABIO RINAUDO

I LIBRI

GEORGES SADOUL: *Histoire Générale du Cinéma* - Tome III: *Le Cinéma devient un Art (1909-1920)* - Deuxième volume: « La première guerre mondiale » - Ed. Denoël, Paris, 1954.

In epigrafe al secondo volume del terzo tomo della sua « *Histoire générale du cinéma* », testé uscito col titolo « *La première guerre mondiale* », Georges Sadoul espone le due opposte concezioni, tra le quali appare dilaniata la nuova arte. L'una è quella di un insigne professore universitario americano, al momento in cui egli nel constatare che la musica, la scultura, l'architettura e la pittura siano vecchie quanto la memoria dell'uomo, aggiunge che nessuna arte nuova è venuta al mondo durante i periodi storici fino alla nascita del cinema; e conclude che sebbene le arti siano piú o meno tributarie le une delle altre e il cinema debba molto ai suoi predecessori, gli storici futuri considereranno questa nascita come un evento destinato a fare epoca, dato che abbiamo la fortuna di essere testimoni di questa nascita.

L'arte? — dichiara invece Samuel Goldwyn — *Io me ne infischio. Il mio solo scopo è di piacere al pubblico e di assecondare i suoi gusti. Io non cerco di soddisfare il gusto dell'arte ma di fare del denaro.*

Un tale punto di vista spiega il titolo della seconda parte del volume di Sadoul — *L'America conquista la supremazia* — appunto perché questo privilegio viene ottenuto seguendo piuttosto fedelmente il dettato di Samuel Goldwyn, al quale abbiamo l'impressione si sia abbastanza conformato anche Adolf Zukor, nelle sue confessioni, di recente tradotte in francese, sotto il titolo, elusivo di ogni comento, « *Il pubblico non ha mai torto* ».

La numerazione dei capitoli di questo volume (dal XVIII al XXXVIII), continua quella precedente dello stesso tomo: *L'avant guerre,* mentre due copiosi indici finali si riferiscono alla materia di entrambi i testi.

Il capitolo XVIII è dedicato alla *Nascita di una nazione* di D. W. Griffith. Il contenuto ideologico del film è davvero povera cosa. La

mentalità superficiale della concezione, rudemente schematica, diretta a dimostrare in ogni occasione la costante inferiorità dei negri, attraverso il meccanismo abbastanza complicato della vicenda, che si svolgeva ai tempi della guerra di secessione, legittimavano abbastanza la accusa rivolta al regista di combattere dei pregiudizi in nome di altri pregiudizi, ai quali egli non si sentiva affatto capace di rinunciare; e di esser rimasto quel che era sempre stato e cioè un gentiluomo del Sud con idee poco chiare nel cervello, la cui spiritualità fatta di pietismo puritano e di messianismo quacquero poteva esser riassunta in una famosa didascalia ove egli *si azzardava* a porre l'ipotesi che anche i negri potessero avere un'anima. Naturalmente la fiacchezza congenita di questa tesi e la debolezza costituzionale di Griffith ideologo sembrano fatte apposta per offrire a Sadoul lo spunto per esercitare uno dei suoi consueti giochi di massacro, sotto l'angolo noto del suo *engagement*, ed è un miracolo se egli non riesce a trovare in Griffith un fascista avanti la lettera! Povero Griffith! In fondo, osserva il Leyda, questa era la ricostruzione sentimentale di un mondo che l'infanzia del regista, i suoi genitori, gli uomini tra i quali aveva vissuto da giovane, gli avevano indicato, come il solo in cui metteva conto di vivere: per cui sarebbe stato un miracolo, se il figlio del colonnello Griffith avesse data una piú temperata ed obiettiva visione degli Stati del Sud e dello stesso concetto della vita e della storia. Ma Sadoul è naturalmente irrevocabile su questo punto (delle sue idee) e allora è naturale che, a parte i rilievi di carattere tecnico formulati in pagine magistrali, egli sia meno sensibile a quella certa suggestione ambientale derivata costantemente dalla rappresentazione ingenua ed esemplare della vita patriarcale americana, che secondo noi rappresenta il vero fascino di quest'opera, specie nelle scene di intimità familiare sullo sfondo degli ampi portici a colonne, i quali danno accesso alle grandi case del vecchio Sud, dove si succedono scene emotive e temerarie; in un clima che pur rimane dolce e sempre uguale a se stesso, malgrado la grazia delle impressioni descritte, con una cura amena e ricca di dettagli, i quali compongono i quadri di una geografia umana, armoniosa e vivace, inseriti felicemente nel piano di una narrazione che costantemente utilizza gli stessi paesaggi e gli stessi tipi: la fidanzata fresca come un bocciuolo, ma nobile e coraggiosa, il cavaliere impetuoso e spadaccino, il gentiluomo campagnuolo capo paterno e responsabile di una massa di schiavi alcoolici e fannulloni. Tutti gli elementi, insomma, tradizionali e convenzionali del vecchio regime delle piantagioni, che ancora la critica americasa ritrova nel vecchio romanzo regionalista (di Anna Bradstreet, di Carolina Miller e anche di Caldwell), dei quali Griffith riesce ad essere il poeta, qualche volta delicato.

Il capitolo seguente, XIX, *Declino della produzione francese*, offre a Sadoul lo spunto per una feroce filippica contro l'industriale Pathé, al momento in cui egli nel 1918 abbandona definitivamente la produzione.

Non abbiamo alcuna intenzione di negare il fatto che Pathé, preoccupato di dare a ogni costo un interesse vantaggioso ai suoi azionisti, fosse venuto del tutto meno, il giorno in cui ciò non era piú possibile. Solo vorremmo interrogare l'autorevole collega e amico su questo punto: se gli Americani (come Sadoul riconosce) erano in grado di impiegare enormi capitali nella esecuzione di loro negativi, in modo da poterli ammortizzare completamente nel vasto territorio nazionale per poi conquistare senza il minimo rischio del capitale i mercati stranieri cosa doveva fare Pathé, irrimediabilmente schiacciato da questa innegabile supremazia? Il nostro primato cinematografico — dice l'industriale francese — riposa unicamente su una *partenza anticipata* ma era destinato a scomparire il giorno in cui l'attrezzatura americana sarebbe stata a punto.

La verità è che le accuse di Sadoul non possono dirsi rivolte a Carlo Pathé, ma, ancora una volta, alla forma di società alla quale egli appartiene. Nello stesso capitolo passa poi ad esaminare la produzione patriottica francese, la quale, come quella delle altre nazioni, non raggiunge un livello d'arte superiore alle pagine a colori dei settimanali illustrati, mantenendo anzi, secondo Delluc, una qualità nettamente inferiore alla piú corrente produzione. Quel che avrebbe meritato di restare è invece il prezioso repertorio documentario raccolto dalla Sezione fotografica e cinematografica della Armata (francese) organizzata da J. L. Croze, ma apprendiamo proprio da Sadoul la perdita irreparabile di quell'archivio, sottratto dai tedeschi durante la occupazione. Ricordiamo di aver assistito al Trocadero e al *Musée de l'Homme* alla proiezione di alcune di queste riprese, ove accanto a parate, riviste e visite ufficiali non manca il documento della piú profonda e patetica umanità. Dettagli semplici della vita di trincea, come la ripresa di un *poilu* dal volto emaciato, su cui erra un superstite sorriso captato dall'obbiettivo a beneficio delle sale dei boulevards *(ils tiennent-on les aura)* oppure la prima medicazione di un ferito, le cui mani tremano miseramente; brevi momenti di vita effimera della trincea; ai quali la pioggia continua della gelatina logora dà il senso oscuro di un malessere che sembra si perpetui senza fine nel tempo. E ancora, le apparizioni fugaci dei grandi capi, Joffre, Pétain, Galieni, con la caratteristica aria frettolosa con cui si vedevano agire nei documentari di allora i personaggi della attualità e i loro movimenti bruschi e agitati, che sembrano tradire il troppo di preoccupazioni

incombenti sulle loro teste canute. Tutti frammenti di una durata, che per l'usura della pellicola ci appaiono quanto mai filiformi e perenti. Ma l'orrore vero della guerra io l'ho riprovato solo assistendo a certe riprese di Croze, quando i suoi operatori ottennero il permesso di portarsi gli apparecchi in linea e di sortire colle ondate di assalto. La maggior parte di questi attacchi aveva luogo, come è noto, all'alba o al crepuscolo per cui, essendo l'apertura dei diaframmi sempre limitata e relativa la sensibilità della pellicola, nulla di piú tragico era dato di vedere di questi scontri alla baionetta, tra nebbia e fili spinati, intorno ai quali la deficienza della fotografia crea un sinistro alone di irrealtà; come nella famosa ripresa a mano, di una sortita dalla trincea allo Chemin des Dames dell'operatore tunisino Mamma Chikli, pure ricordato da Sadoul, dove la visione si sposta di continuo dall'alto in basso e dal basso in alto, col ritmo alterno di una maledizione e di una invocazione del cielo alla terra e dalla terra al cielo.

Ricordo pure un'altra visione di attacco, atroce e insieme grottesca, ripresa dal teleobiettivo (Pathé) dove a un certo momento si vede un ufficiale che scavalca il margine della trincea e salta in aria, componendo bizzarramente, nel cielo agitato, le due mani e le gambe a forma di X in modo da apparire come un bizzarro spaventapasseri a forma di croce di S. Andrea.

Coerentemente al declino della produzione francese il capitolo XX è dedicato alla espansione dell'industria americana negli anni dal 1914 al 1916. Qui Sadoul ritraccia con abbondanza di dati questo nuovo periodo di competizione tra le grandi produttrici, che secondo noi si prolunga fino al 1920, sotto il feroce slogan di *La compagnia mangia la compagnia.* Questa lotta ricorda abbastanza quella dei grandi film di ricostruzione preistorica, ove si vedono giganteschi mammouth di cartapesta azzannarsi goffamente ma senza pietà. *La compagnia mangia la compagnia,* ma tutte poi hanno il merito di mangiare il pubblico. Sadoul giustamente ravvisa in Cecil Blount de Mille l'uomo della *production value,* l'uomo Paramount, il quale può ritenersi il costruttore se non il fondatore di tutto il comune e corrente cinema americano, del quale la paternità, secondo noi, spetta in questo senso deteriore assai piú che a Griffith.

In genere il pubblico conosce De Mille soprattutto per le sue grandi macchine di cartapesta storica, ma in realtà egli è il creatore del tipico film di lusso hollywoodiano. E' proprio con lui infatti che comincia il definitivo influsso del cinema sulla mediocrità del pubblico, il quale è sempre piú disposto a considerare questi films che si svolgono costantemente tra la 42ª strada e Broadway come il paradiso artificiale della realtà sognata. E' lui cioè ad impiantare questo tra-

sparente e lucido mondo tipicamente hollywoodiano, ove la donna appare come un delizioso mostro di cellophane, nelle cui membra non circola né sangue né vita, ma solo la piú malsana linfa pubblicitaria e alla cui sofisticata presenza il pubblico diviene sempre meno capace di ribellarsi. Non crediamo sia il caso di commentare ancora il gusto di De Mille e passiamo al capitolo XXII tralasciando per il momento il XXI dedicato a Charlot. Esso si occupa di André Antoine, al quale naturalmente Sadoul fa la parte bella in quanto lo ritiene un precursore del realismo, sui presupposti narrativi della scuola che mette capo a Zola o per lo meno al manifesto dei 5 di Médan. Infatti a teatro Antoine era stato capace di far pronunciare le invettive di Re Lear col dorso rivolto al pubblico, tenendo soprattutto presente nelle sue regie il punto di vista dell'attore e riducendo cosí le opere del piú sconfinato lirismo nei limiti del piú ristretto naturalismo, in modo che, come piú tardi doveva riconoscere la stessa critica francese, il Teatro Libero aveva finito per imprigionare il teatro sottoponendolo alla realtà piú tirannica, dove la immaginazione perde ogni potere e la poesia appare definitivamente esiliata. Venuto al cinema nel 1918, Antoine crede di effettuare una riforma dei teatri di posa, ai quali egli imputa la presunzione di voler ridurre tutti i drammi, tutte le concezioni plastiche e la stessa natura su alcuni piedi quadrati di fronte all'obiettivo, come se i fratelli Lumière non avessero inventato le proiezioni animate. In effetti ciò che appare piú interessante nelle sue opere (*Les frères corses*, 1918, o *La terre*, 1919) è il valore del paesaggio ripreso in esterno, al quale del resto il cinema svedese si accingeva ben presto a conferire un lato lirico di ben diverso accento e profondità, sorpassando i limiti delle prospettive naturali con le quali Antoine credeva esser riuscito a sfuggire alla teatralità convenzionale del film boulevardier, per inceppare in quella melodrammatica del libretto di opera, creando un insieme falso e retorico sia pure sullo sfondo di paesaggi autentici. Di modo che secondo noi *Frères corses* poco aggiunge, nella storia del cinema, alle solite *Vendette corse* di Pathé o a *Giustizia corsa* della Cines.

Il capitolo XXIII segue l'evoluzione industriale del film americano. Qui Sadoul, dopo aver accusato di razzismo quello che noi riteniamo il capolavoro di Thomas Ince e forse del *western* muto, e cioè *The Aryan* interpretato da William Hart, passa ad esaminare la produzione di Douglas Fairbanks, del quale egli coglie piú che altro lo spirito di caricatura della civiltà yankee, mettendo in ombra il ritmo mirabile delle sue acrobazie che rappresentarono un vero bagno di gioventú per il mondo intero (come esattamente riconosce il figlio, Douglas junior, nella prefazione alla piccola brochure paterna *Youth*

point's the way) dando all'Europa il senso di una euforia fisica immediata della quale essa da secoli aveva perduto l'incanto.

Tralasciamo, sempre per il momento, il capitolo XXIV dedicato al cinema zarista e passiamo al XXV dove Sadoul affronta il secondo grande lavoro del padre Griffith: *Intolerance*, che egli definisce film chiave. Intanto occorre spiegarsi l'entusiasmo dell'eminente critico francese di fronte a questa produzione il cui contenuto ideologico appare ancora piú superficiale che in *Nascita di una Nazione* sempre per via della estrema ristrettezza di vedute del suo autore. E' vero che Griffith intendeva scrivere sullo schermo una specie di somma allegorica, di enciclopedia vissuta della giovane democrazia americana, che avrebbe dovuto aver a base molti dei principi liberi e illuminati di Abraham Lincoln, tuttora incisi sui muri della casa Bianca. Ed è vero altresí che il film si sforzava essere una crociata contro la reciproca insofferenza umana, specificamente bandita contro quella intolleranza degli uomini e delle idee, che viene considerata come la vera radice del male. Solo che la radice del male era però anche alla base stessa della pesante elucubrazione griffithiana, il quale pensa di dimostrare la sua tesi attraverso l'esempio di 4 racconti esposti contemporaneamente (*La caduta di Babilonia, La strage degli Ugonotti, Il Dramma di Cristo* e una storia moderna, ambientata in un quartiere cittadino di modesti lavoratori) i quali non hanno niente in comune tra loro; in modo da giustificare abbastanza la caricatura di quel giornalista di Chicago al momento in cui presenta Griffith sotto le forme di un impetuoso auriga, che cerca invano far procedere un carro tirato da 4 focosi destrieri, che non marciano precisamente nella stessa direzione.

In altri termini, secondo noi, il lavoro di Griffith era da paragonare (con i risultati che è facile prevedere) a quello di chi si fosse sforzato di rifondere in un unico costrutto temi narrativi cosí diversi, come avrebbero potuto esserlo il Paradiso Perduto, la Capanna dello zio Tom e i Viaggi di Gulliver. Detto questo, non riteniamo sia il caso per noi di addentrarsi, in questa sede, in un esame piú approfondito dell'opera. Vogliamo solo osservare che se il suo grande pregio è il senso generale del ritmo, alla fine esso finisce per travolgere anche l'intelligenza degli spettatori, i quali nella ultima mezza bobina hanno l'impressione che l'automobile, in corsa per salvare l'innocente dalla forca, possa giungere in tempo per salvare Gesú Cristo dal Calvario, e che i massacri di S. Bartolomeo siano egregiamente ordinati in occasione del convito di Baldassarre. Senza dire (e questo lo ricordiamo proprio noi) che il pubblico delle sale popolari scambiava assai spesso, malgrado la foggia diversa del vestire, Cristo con Carlo IX e

questi con Baldassarre per il solo fatto che almeno due dei tre personaggi portavano la barba.

Per noi i pregi di *Intolerance* sono quasi esclusivamente plastici. Con questo alludiamo proprio alla famosa panoramica di Babilonia, che fa vedere la città in armi e di cui pare il regista si compiacesse come del fregio fidiaco della sua composizione. In verità piú che per il valore spaziale e prospettico delle sequenza, che sono ben lungi da essere realizzate con lo stile, la proporzione e il senso di armonia del nostro Guazzoni, l'insieme è altamente suggestivo per una specie di palpitante afflato di vita comune che anima la composizione, con le migliaia di guerrieri, di animali, di attrezzi, di armi che Griffith ammassa nelle sue inquadrature, facendo confluire le piú diverse azioni, in questa specie di largo estuario possente e magnifico ove ribolle l'alta marea delle sue immagini in tumulto. Naturalmente Sadoul è pieno di indulgenza per questa opera caracollante e squilibrata perché nella storia moderna c'è un magnifico sciopero e Griffith prende le parti degli operai, contro il padrone che vuol diminuire i salari del 10%.

Il capitolo XXVI è dedicato al cinema inglese, di questo periodo, ormai ristretto a vita grama sul suolo nazionale. Eccellenti le fonti di Sadoul le quali fino al 1918 attingono al 3° volume della « History of the British Film » di Rachel Low, che per serietà di apporti può essere paragonato solo al libro della Prolo sul cinema italiano.

Il capitolo XXVII è dedicato al cinema svedese. Ancora qualche anno fa gli scrittori scandinavi, in occasione di una inchiesta condotta dalle « Nouvelles Littéraires », constatavano come l'uso di una lingua ristretta come la svedese avesse inibito loro i maggiori apporti alla letteratura internazionale, non celando la nostalgia di questo mancato irraggiamento. Forse può dirsi che il loro cinema nazionale degli anni 1914-1920 sia stato il mezzo attraverso cui questa espansività abbia trovato la sua strada naturale. Noi conosciamo la segreta istanza degli svedesi di oggi, di Bengt Idestam-Almquist come di Molander, espresso nel volume « Dramma e rinascita del cinema svedese (edito recentemente in Italia a cura di « Bianco e Nero ») e in un articolo di recente apparso su « Cinema » a che sia riconosciuta la validità di questa produzione fino ai tempi attuali, ma la verità è che la nuova editoria nazionale — quella di *Ha ballato una sola estate* o di *Signorina Giulia* di Sjöberg — è assai lontana dalle tre o quattro grandi opere di Sjoström o di Stiller, nelle quali, anche secondo Sadoul, si riassume il meglio del cinema svedese classico. Ciò che piacque soprattutto, in queste produzioni, era al certo (come sempre si ripete) un ben orchestrato sentimento della natura: espressione raggiante,

propria di quel comune fondo lirico, ove la Svezia cerca e perfeziona la sua ispirazione e dove l'altezza del sole vergine, le solitudini illimitate, le acque di primavera, la liquefazione delle nevi, hanno un valore non meno patetico di quella che rivela la semplice presenza delle opere e dei fatti dell'uomo: della casa, della baracca, delle nozze, dei funerali, perché anche questi elementi emergono sotto il cielo il quale nel film svedese, come nella sua pittura, occupa buona parte della intera composizione. Ma poi ciò che ancora suggestionava gli spettatori europei era il giuoco degli interpreti, spesso capaci di creare una maniera naturale di racconto giudicata per molti anni insostituibile. Al tempo stesso in cui la loro presenza sembrava porgere la nozione di un piacere immediato, colto in pieno abbandono dei sensi, come può esser procurato, si disse, per la presenza di un lago, di un bosco o di una prateria. Nel resto le doti che soprattutto piacevano, in queste interpretazioni, erano la freschezza intatta e il pudore grave di una ribelle e chiusa sentimentalità, l'accento e il calore umani e infine una sorta di candore primitivo ricco di immaginazione, che rappresentò un bagno di gioventú di fronte alla esasperazione mimica della scuola italiana e alla tesa concentrazione di quella tedesca. Sadoul è giustamente entusiasta del *Tesoro d'Arne* di Stiller, che per noi costituisce forse il capolavoro del cinema svedese, soprattutto per il gusto calmo e sereno della composizione, dove spirito e fantasia sono distribuiti a piene mani, assieme a un gusto semplice e sapido della vita. Tutto vive, tutto è delicatamente evocato in questa opera limpida e profonda, con la familiarità cordiale dei vecchi racconti. E mentre assai spesso prevale il lato spontaneamente gioioso del temperamento nordico, il lato « festa di S. Giovanni » che per la sua miscela di capriccio e humour è stato paragonato alla *Merry England* dei vecchi conti elisabettiani, ogni cosa assume un carattere pieno di alacre confidenza, sull'esempio di una natura immacolata come la neve che la ricopre. Ovunque domina, nel capolavoro di Stiller, il piacere dell'inverno e a ogni passo ci sembra di aspirare l'odore della neve che nella bella immagine del poeta dà al mese di dicembre il misterioso senso dell'attesa. Checché ne dicano Almquist o Molander il cinema svedese attuale è lungi dall'aver ritrovato il vecchio incanto degli anni 1914-1920.

Il capitolo XXVIII, ricco di dettagli estrosi e inauditi, è dedicato alla scuola di Mack Sennet che Sadoul chiama stranamente « scuderia ». Noi abbiamo esposto il nostro giudizio, quando ci siamo occupati della storia del film americano di Jacobs (su questa rivista - Anno XIV, n. 3) e piú dettagliatamente su « Cinema » (n. 47 del 1° ottobre 1950)

per ritener opportuno di tornare sull'argomento, a proposito del geniale creatore di tutto il cinema comico americano.

Del XXIX capitolo dedicato al film russo (sotto Kerenski) e del XXX riservato a Chaplin (1917-1919) ci occupiamo in prosieguo.

Passiamo al XXXI, al certo ben documentato, che si occupa della produzione italiana negli anni 1915-1920, e si intitola spiritosamente: *I romani della decadenza*. Il capitolo è buono, ma ha il difetto di presentare tutti gli elementi sullo stesso piano, senza discriminazione storico-critica. Cosí Sadoul è lungi dal rilevare la grande arte di Francesca Bertini in *Assunta Spina* che è e rimane uno dei capolavori del cinema muto. Lo stesso è a dire della produzione di Lucio d'Ambra, ove non viene messo in dovuta luce il tentativo del regista di instaurare, in un periodo di cosí scoraggiante mediocrità, il gioco libero e poetico della fantasia, cercando di trasporre la vicenda cinematografica sul piano della irrealtà e della fiaba, sulla linea di Méliès e, un poco, anche nel gusto di René Clair.

Il capitolo XXXII che segna l'entrata in guerra dell'America, è molto interessante, giacché ne mette bene in luce la prima fase, neutrale, leggermente filo-tedesca e decisamente opportunista.

— *Che volete ancora da me?* — scrive Roosevelt a Blackton della Vitagraph, regista di *The battle cry of Peace* (1915) — *Ho messo a vostra disposizione la marina, l'esercito, la Chiesa, lo Stato, che volete di piú, io non c'entro nella faccenda.*

Tutto questo vale naturalmente fino ai film interventistici, che appaiono dopo il 5 aprile 1917, ai quali segue la fase di seconda neutralità (dei sentimenti), che si verifica al termine della guerra, quando è necessario di riconquistare a ogni costo il mercato tedesco. Perché la massima hollywoodiana séguita ad essere sempre quella di Adolfo Zukor e cioè: *The custom is always rigth:* il cliente ha sempre ragione. I capitoli XXXIII e XXXVI sono dedicati alla scuola francese del dopoguerra che Sadoul chiama, come pure fanno molti critici connazionali, degli impressionisti: qualifica che in verità non mi convince affatto, trattandosi in ogni caso di una definizione la quale presuppone un fatto, allora quasi estraneo alla materia cinematografica, come lo impiego del colore, anche se Delacroix ritiene assai spesso il colore come il vero nemico della vera pittura.

In questi capitoli sono esposti gli esordii di Gance, di Delluc, di L'Herbier. Ma siccome il volume si arresta al 1920 l'esposizione ha solo un'importanza prevalentemente storica e documentaria circa la carriera iniziale di questi registi. Quanto a L'Herbier non sappiamo proprio spiegarci la considerazione in cui lo tiene Sadoul, il quale dimentica che se c'è stata in tutta la storia del cinema una espressione

snobistica delle peggiori tendenze pseudo-artistiche e pseudo letterarie, che sovente ne hanno incrinato l'evoluzione, essa va ritrovata proprio nei film di L'Herbier.

Al certo Sadoul ha il senso dell'humour. Me ne sono accorto sia dai suoi scritti che dalla conversazione personale. Ma se queste note gli capitano sott'occhio io lo pregherei di sfogliare la collezione di « Cinea-Ciné » dell'anno 1926 e seguenti, per constatare l'enorme ridicolo che oggi ricopre le elucubrazioni sterili e glaciali di L'Herbier, le quali tutte si rispecchiano nelle sue produzioni, ad eccezione forse di *Eldorado*.

— *Poeta, musicista, drammaturgo* (scrive un suo ammiratore) *e ancora scenarista cinegrafo* (?), *L'Herbier è il perfetto esteta, nella cui dimora brilla persino l'attrezzatura nickelata di un bar, ammirabilmente montato, ove un virtuoso dell'organo a bocca di Des Essentes* (?) *fa cantare, nei tulipani di cristallo, tutta la sinfonia degli alcool incolori: onde la casa* (ove questa meraviglia è ospitata) *dovrebbe rimanere aperta per sempre agli amatori d'arte, come un museo.* Io sono sicuro che questa specie di wildismo o d'annunzianesimo da bazar non mancherà di far sorridere il mio eminente collega Georges Sadoul. Il XXXV capitolo si intitola *Crepuscolo danese*. Noi però non siamo di accordo con l'autore là dove egli definisce calligrafica tutta la esperienza di Dreyer anteriore alla *Giovanna D'Arco*. Sulla scorta degli esaurienti studi di Carl Vincent (*Bianco e Nero*, ottobre 1949) e dei nostri personali appunti, noi riteniamo invece che opere come *Fogli del libro di Satana* o *La quarta alleanza della signora Margherita* costituiscano abbastanza le esperienze mediante le quali Dreyer comincia a farsi la mano a quello studio originale e implacabile del volto umano, portato assai spesso sino alla crudeltà (si prenda a esempio, in esame la sinistra fantasia con cui, nel secondo dei film citati, Dreyer studia la deliquescenza dell'amore in un volto senile, devastato dalle rughe) che costituisce la vera anticipazione del Processo a *Giovanna D'Arco*. Il capitolo XXXVI studia la ripresa del cinema tedesco postbellico, al tempo della fondazione dell'*Ufa*. Vi sono descritti efficacemente, tra gli altri, gli esordi di Lubistch, regista dalla mano pesante, del piú tradizionale cattivo gusto tedesco, in cui è difficile per ora trovare alcun segno della metamorfosi americana.

I capitoli XXI e XXX sono dedicati, come abbiamo detto, a Charlot. La tesi di Sadoul prevedibile e nota è naturalmente che il genio di Chaplin rimane confinato nei limiti della rivolta individuale e perciò per avere la prova della piena affermazione della sua arte (naturalmente sul piano sociale) bisogna aspettare (anche secondo Kosinzev,

Iutkevitc e lo stesso Eisenstein) per lo meno *Il Dittatore* che secondo noi è invece il peggiore film di Chaplin.

I capitoli XXIV, XXIX e XXXIV, dedicati al cinema sovietico, recano i titoli successivi di *Fine del cinema zarista* (1914-1917), *Il cinema sotto Kerenski* (1917) e *I primi passi sovietici.* Ho già detto che Sadoul è uno scrittore il quale ha le idee soverchiamente chiare. Questo spiega perchè tutto il cinema russo anteriore al 1917 sia per lui roba da macero e tutto quello posteriore qualcosa da prendere in seria considerazione.

Siccome noi non conosciamo nulla di questo pur vasto ed esteso repertorio, non ci resta che elogiare l'ampia documentazione, distribuita nei tre capitoli i quali costituiscono al certo una riserva preziosa di materiale per la piú parte inedito, e accrescono, sotto questo punto di vista, non solo le nostre cognizioni, ma ancora il debito di gratitudine di tutti gli studiosi verso l'insigne storico francese.

Roberto Paolella

BENGT IDESTAM-ALMQUIST: *Dramma e rinascita del cinema svedese.* A cura di Mario Verdone - Traduzione di Silvia Tomba. « Bianco e Nero » editore, Roma, 1954.

« *Dramma e rinascita del cinema svedese* » è al tempo stesso una riduzione ed un ampliamento di « *Den Svenska drama: Sjöström och Stiller* » che Bengt Idestam Almquist pubblicò, nel 1939, per le Edizioni Ahlen e Soner a Stoccolma sotto lo pseudonimo di Robin Hood, la sua ben nota firma di critico cinematografico. Il nuovo titolo è aderente al piano generale dell'opera rimaneggiata. Questo comporta una riduzione nel senso che il testo italiano è stato arricchito dall'autore stesso di una copiosa documentazione sullo sviluppo biografico relativo a Sjöström e a Stiller e di diversi dettagli grafici e fotografici: lettere, note e ricordi personali, testimonianze varie e filmografia particolareggiata, immagini della gioventú, dell'adolescenza, dell'ambiente familiare, delle prime esperienze sceniche. Un ampliamento, in quanto questo testo, oltre all'aggiunta qua e là di dettagli inediti, di scoperte e di conclusioni di studi recenti, comprende capitoli del tutto nuovi: quello introduttivo, « *La Svezia nella storia del cinema* », a quelli conclusivi, « *La nuova* grande epoca » e « *I giovani* ».

Tutto considerato, salvo una riserva personale per ciò che riguarda la filmografia d'appendice e per quel che si riferisce a certi elementi di carattere aneddotico, fra l'altro a proposito di Greta Garbo, che possono adeguatamente illuminare la storia vera e propria, e rafforzare annotazioni e giudizi critici, l'iniziativa del rimaneggiamento appare piú felice di un semplice aggiornamento, e si giustifica pienamente.

Difatti la maggior parte degli elementi eliminati non presentava in generale che un interesse secondario, puramente nazionale o da specialista; ciò che costituisce le integrazioni assume invece l'aspetto di precisazioni che hanno il loro peso non soltanto a proposito dell'evoluzione del cinema scandinavo, ma anche dello sviluppo del cinema internazionale; d'altra parte, attraverso i capitoli inediti, il lettore non informato sulle origini e sulla parabola del cinema svedese (Mario Verdone, nell'introduzione, fa giustamente rilevare la scarsezza della bibliografia a tale proposito) può meglio apprezzare la parte che Sjöström e Stiller ebbero in tale evoluzione, i loro legami col periodo precedente, la loro azione, i loro apporti, la lezione e le influenze che essi lasciarono dietro di loro.

Il gioco di tali influenze su giovani registi e sceneggiatori, la adesione di costoro a tale lezione, dopo un periodo di oscurità seguito all'esilio dei due grandi registi, hanno provocato una sorta di rinnovamento.

I capitoli di aggiornamento informano giudiziosamente sull'argomento e si sforzano di giustificare il carattere di « rinascita » che diversi storiografi gli hanno già riconosciuto. Secondo Bengt Idestam-Almquist tale rinnovamento, considerato attentamente, sia per ciò che si riferisce all'ispirazione che all'originalità e all'efficienza del linguaggio, riveste un significato altrettanto importante di quello della « grande epoca », dell'epoca cioè durante la quale Sjostrom e Stiller erano non solo i registi piú attivi, dei geniali innovatori, e degli uomini d'avanguardia influenti, ma anche gli animatori incontestati e incontrollati della produzione svedese.

Se non si può sempre seguire su un tale terreno Bengt Idestam Almquist che arriva al punto di fare un parallelo fra *Hets* (« Spasimo ») di Alf Sjöberg e *Herr Arnes Pengar* (« Il tesoro di Arne ») di Mauritz Stiller, bisogna tuttavia riconoscere che le annotazioni che egli accumula a proposito di numerose opere degli ultimi anni — fra cui *Fröken Julie* del medesimo Siöberg non manca per ciò che riguarda lo « stile nuovo » e l'arte di mostrare con incredibile verosimiglianza nello stesso tempo e nella stessa persona le diverse tappe dello sviluppo dei suoi personaggi — appaiono assolutamente pertinenti e significative.

Nella sua panoramica della nuova grande epoca, l'autore analiz-

za particolarmente le personalità e le opere drammatiche o documentaristiche di Anders Henrickson, Gösta Werner, Rune Walde-Krantz, Alf Sjöberg, Arne Sucksdorff, Ingmar Bergman, Hasse Ekman (figlio di Gösta Ekman, grande nome dell'interpretazione durante gli anni d'oro), Hampe Faustman, Arne Mattson e infine di Per Lindberg e Gustaf Molander che costituiscono il « trait d'union » fra la generazione dei giovani, degli uomini d'oggi provenienti in gran parte dagli ambienti della cultura, e quella di ieri formata in genere di persone d'istinto, talvolta geniali, quasi tutte di provenienza teatrale e di cui Siöstrom e Stiller furono i piú tipici ed eminenti rappresentanti.

E' evidentemente a questi due ultimi, alla loro biografia, al loro carattere, alle loro opere, alla loro azione, alla loro avventura americana che l'opera è essenzialmente dedicata.

I quindici capitoli che li seguono dalla loro formazione e le loro prime esperienze sceniche, fino al ritiro dall'attività di produttore e regista per quel che riguarda Sjöström, e fino alla morte per tubercolosi dovuta a imprudenze per quel che concerne Stiller, mescolano con molta abilità l'informazione diretta, abbondante e multiforme e i ricordi aneddotici, con l'analisi psicologica e critica.

Le figure, le personalità dei due grandi registi si stagliano piene di viva umanità; l'originalità, il valore, le debolezze, persino gli errori delle loro opere, sono imparzialmente messi in luce mentre l'atmosfera che li circondava nei diversi stadi della loro carriera è evocata con tocchi di una larga gamma di osservazioni e di colore. Infine il dramma del cinema svedese, vittima del cozzo fra le concezioni degli uomini d'affari e degli artisti, della dispersione dei suoi autentici creatori e il dramma personale dei realizzatori di *Körkarlen* (« Il carro fantasma ») e di *Gösta Berlings Saga* (« La leggenda di Gösta Berling » o « I cavalieri di Ekebú »), vengono esposti da una penna precisa, puntuale, commossa e talvolta acuta. I rapporti fra Sjöström e Stiller e la loro ispiratrice Selma Lagerlöff sono messi a punto, e i particolari sono talvolta curiosi; alcune leggende e varie chiacchiere sono definitivamente ricondotte alla verità, certi metodi di lavoro precisati, certi primati d'ispirazione e di stile sono giustamente sottolineati o provati. Sicuramente altri storici avevano già segnalato l'originalità di alcuni procedimenti tecnici di composizione plastica, di espressione e di struttura drammatica impiegati da Sjöström e Stiller, e la parte avuta da quest'ultimo nella nascita del genere che venne poi a sboccare nella commedia mondana e sofisticata all'americana. L'autore sottolinea, a tale proposito, e dimostra anche l'importanza capitale di *Erotikon* (« Verso la felicità »).

Uno dei capitoli piú curiosi è quello in cui viene narrata l'avven-

tura di Sjöström, di Stiller e della Garbo a Hollywood. Su un piano particolare, ma anche su un piano piú generale, egli rischiara con crudezza i motivi dell'incomprensione e dei dissensi fra produttori americani e registi europei trapiantati in California. Questo capitolo è ad un tempo commovente, tragico e persino strambo e divertente per non dire indirettamente satirico; si vorrebbe poterne citare dieci o venti annotazioni. Ci limitiamo a una sola, un telegramma di Irving Thalberg (che fu tuttavia possibile qualificare come uno dei piú intelligenti, sensibili e « colti » fra i « controllori » della produzione americana), spedito a Sjöström, mentre questi, perduto tra le difficoltà di un deserto torrido, in mezzo a frequenti tempeste di sabbia, si sforzava, con la ricerca del piú piccolo dettaglio, di dare a *The Wind* (« Il vento ») un soffio di verità: *Victor Seastrom - M.G.M. Company - Kingston Hotel - Mojave, Calif. - Dopo parecchie discussioni con Frances ed altri abbiamo assolutamente deciso che Hanson deve essere completamente rasato nella scena in cui la donna lava i piatti e fino alla fine del film, altrimenti non appare naturale l'amore che si risveglia in quel momento, e siamo certi che il pubblico non vuol vedere con la barba - stop - Noi rischiamo anche troppo in questo film e non vogliamo sciupare una sola possibilità di farlo riuscire economicamente eccellente - stop - Non inquietatevi per queste righe. Irving Thalberg.* Tale testo è spaventoso, « hénaurme » avrebbe scritto Flaubert.

Fortunatamente, per la reputazione del cinema americano, si troverà alla pagina seguente la testimonianza di una lettera di Lillian Gish. La notevole interprete di Griffith e di Sjöström esprime a questo ultimo tutta la sua ammirazione per *The Wind* e gli comunica quella di Max Reinhardt e del critico Nathan. Essa termina con questa frase: *Oh, se io fossi ricca e potessi essere il suo mecenate e darle tutte le possibilità...*

Come si vede, l'opera di Idestam Almquist fornisce una critica e un materiale informativo di sicuro valore, che al di là della discussione estetica, della scoperta dell'artista, contribuisce spesso alla scoperta dell'uomo.

Carl Vincent

FELIX BARKER: *The Oliviers*, Hamish Hamilton, London, 1953.

La biografia che Felix Barker ha voluto fare dei coniugi Olivier, al secolo sir Laurence Olivier e Vivien Leigh, può definirsi un'opera veramente completa da un punto di vista documentario, in quanto accompagna gli Olivier dala culla alle numerose esperienze teatrali e cinematografiche, e ancora teatrali, via via fino ai nostri giorni.

Si tratta — come avverte lo stesso autore — di una « biografia autorizzata »; ed aggiunge, sempre nell'introduzione: *For this reason I should like to say that while Laurence Olivier and Vivien Leigh have cooperated in the preparation of the book and have given me valuable advice about the completed manuscript, they have not interfered with my interpretation of facts* ». C'è dunque, alla base della concezione del volume, una promessa di oggettività e di libertà nel giudizio di cui non si può non rendere atto all'autore anche quale caratteristica spiccatamente britannica; nonché una professione di modestia (continuamente il Barker tiene a mettere in evidenza la sua « condizione » di biografo) che s'ha da tener nel conto dovuto. E l'introduzione termina: *As I write news comes that sudden illness has prevented her from completing this film, and that the play which the Oliviers were planning for the Coronation will have to be postponed. This is another of many reminders that, when writing of living people, a biographer, following beathlessly in pursuit, must always inscribe on his last page « To be continued* ».

V'è poi, prima che inizi il volume vero e proprio, uno spazio piuttosto considerevole riservato ai ringraziamenti, tra cui si leggono nomi illustri, come — per ciò che riguarda l'attività americana degli Olivier — alla signora Douglas Fairbanks, a Ronald Colman e signora, a William Wyler, a George Cukor, e alla signora Irene Selznik. Senza contare il contributo offerto in Inghilterra dalla signora Gerald Day, sorella di Olivier; da suo fratello, Gerard Olivier, da suo cugino, Mr. William Olivier; e ancora da Sir Ralph Richardson, dal dr. Dover Wilson, dal commediografo Tyrone Guthrie, e via di questo passo. Ed aggiungendo ancora la collaborazione fornita da alcuni giornali, tra cui l'*Observer*, il *Sunday Times*, il *Times*, il *Daily Telegraph* ecc., che han consentito a far estrarre articoli da essi pubblicati.

Lo sviluppo della vasta materia trattata nel volume è svolto attraverso un procedimento essenzialmente cronologico, e l'autore considera dapprima i risultati raggiunti da Laurence Olivier e da Vivien Leigh, indipendentemente l'uno dall'altra, indi il periodo in cui cominciarono a lavorare insieme, per giungere al loro matrimonio e infine alla loro piú recente attività in cinema e specialmente in teatro.

Cinque, dunque, sono le parti in cui la materia è divisa: la prima

dedicata a Laurence Olivier per un periodo che va dalla nascita (1907) fino al 1936, la seconda riservata a Vivien Leigh, similmente dalla nascita (1913) al 1936; la terza, poi, intitolata « *The Partnership begins* », riguarda un'interpretazione freudiana dell'Amleto in cui Olivier e la Leigh furono per la prima volta a fianco, indi tutto il periodo, dal '37 al '38, in cui i due furono « magna pars » della compagnia dell'Old Vic fino all'intermezzo hollywoodiano di Olivier con *Wuthering Heights* (La voce nella tempesta, 1939) e a quello della Leigh con *Gone with the wind* (Via col vento, 1939) (1). Indi i due (sempre negli anni 1939-40) calcano le scene di Broadway offrendo al pubblico newyorkese una versione del *Romeo and Juliet*, diretta da Olivier ed interpretata dalla Leigh e da lui stesso. Altre opere rappresentate furono *The Man Who Came to Dinner* al *Curran Theatre* di San Francisco, indi a Chicago (dove Olivier e la Leigh dovettero sottostare a una pubblicità piuttosto volgare) (2), e in varie altre città americane per una « tournée » del *Romeo and Juliet*.

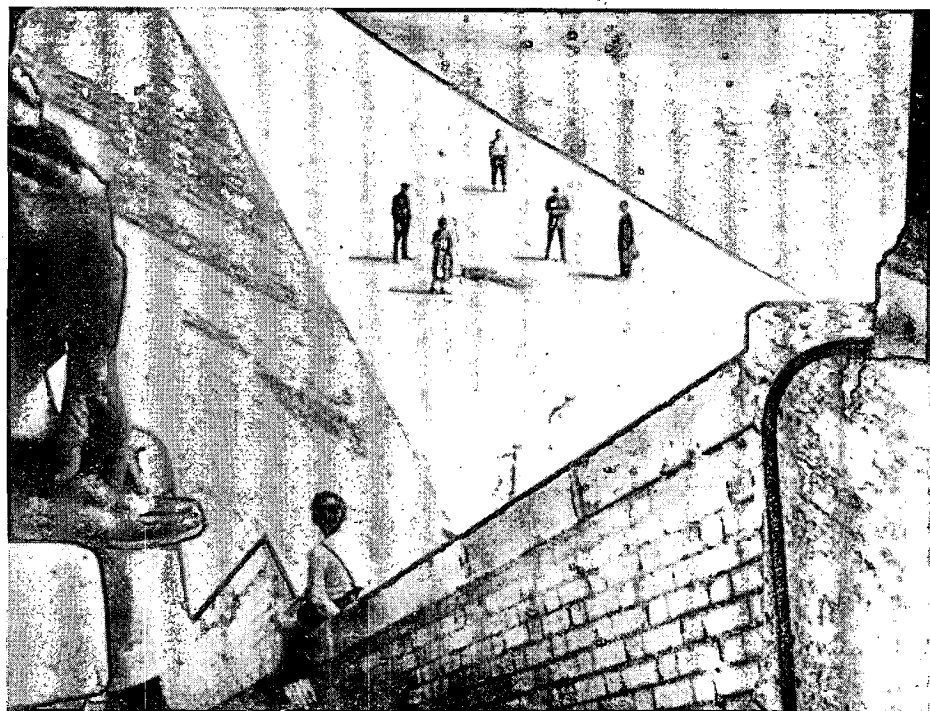
E' il 1941: la guerra è in atto, Olivier parte come ufficiale della R.A.F. Ma ancor prima, in America, c'erano state le nozze, celebrate con la piú gran segretezza e riserbo. E' durante il periodo in cui il marito era lontano che Vivien Leigh accetta la parte di Cleopatra nella versione cinematografica, di Gabriel Pascal, del *Caesar and Cleopatra* di Shaw (1942).

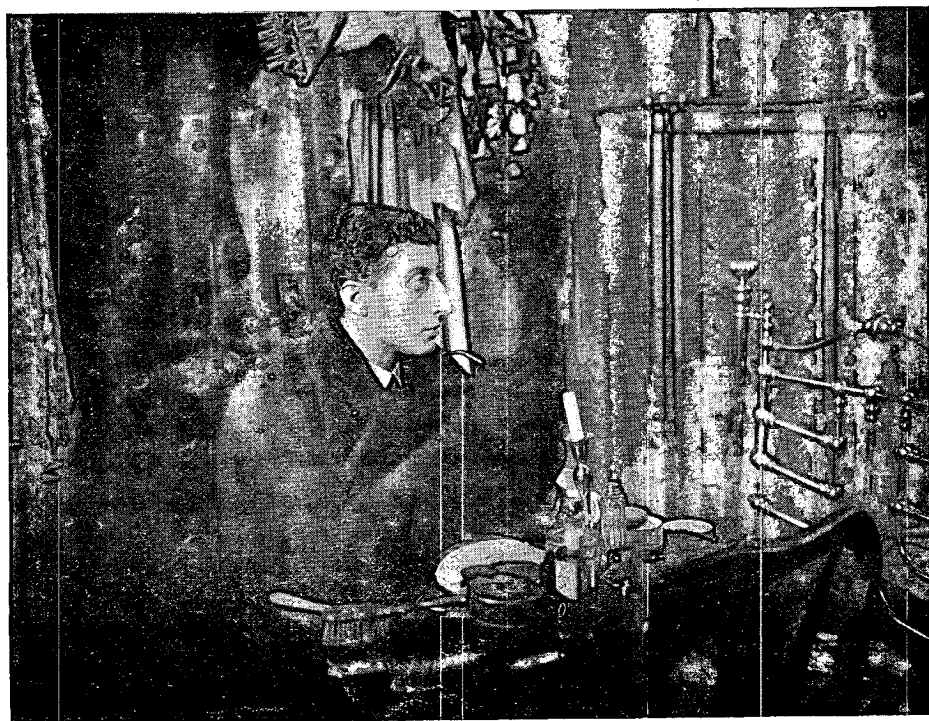
Nel 1943, dopo la sua apparizione in aviazione, Olivier, rientrato in Patria, dirige ed interpreta l'*Henry V* di Shakespeare, che giustamente — nella sua versione cinematografica — viene considerato quanto di meglio egli abbia diretto e interpretato mai.

Gli anni dal 1944 al 1946 costituiscono, specialmente per Laurence Olivier, il periodo delle grandi interpretazioni teatrali. Dal *Richard III* di Shakespeare (1944) al *King Lear* (1946), attraverso vari altri personaggi — da Astrov a Hotspur a Shallow a Edipo — interpretati con formidabile vigore e maestria e con assoluta padronanza e sapienza scenica. Fino ad arrivare al 1947, l'anno in cui Olivier realizza la propria versione cinematografica dell'*Hamlet*. Film questo, a mio avviso, su cui si potrà discutere per ciò che riguarda l'interpretazione del testo shakespeariano (sull'altro piatto della bilancia non ci sono però che gli istrionici esperimenti di Orson Welles), ma a cui non si potrà non riconoscere una recitazione da parte del protagonista degna di essere

(1) In quello stesso periodo Olivier interpreterà *Pride and Prejudice* (Orgoglio e pregiudizio, 1940), e, insieme alla Leigh, sempre ad Hollywood, *Lady Hamilton* (Lady Hamilton, 1940).

(2) « See real lovers make love in public ».

Saggi finali al C.S.C.: *Roma '38* di SERGIO CAPOGNA

Saggi finali al C.S.C.: *Roma '38* di SERGIO CAPOGNA

Saggi finali al C.S.C.: *L'arresto* di LUIGI DI GIANNI

Saggi finali al C.S.C.: *L'arresto* di LUIGI DI GIANNI

menzionata come uno dei capisaldi della recitazione teatrale e, in questo senso, cinematografica.

Dopo una lunga vacanza in Australia, non esente però da lavoro, Olivier interpreterà, nel 1949, *The School of Scandals* e Vivien Leigh *Antigone.*

Nel 1950 Vivien Leigh viene chiamata ad Hollywood per interpretare, sotto la direzione di Elia Kazan, la parte di Blanche du Bois in *A streetcar named Desire* di Tennessee Williams.

Frattanto Olivier, al teatro St. James, mette in scena *Venus Observed* di Christopher Fry, *Daphne Laureola* con Edith Evans, *Fading Mansion* con Siobban Mc Kenna, *Top of the Ladder* di Tyrone Guthrie con John Mills, ecc. Nel 1951, tra l'altro, Olivier pronuncia il discorso celebrativo per l'inaugurazione in Londra del giardino intorno alla statua di Henry Irving; e, da allora a tutt'oggi (il 1953, per l'esattezza) la vita degli Olivier si divide, indefessmente, tra teatro e cinema, tra la natia Inghilterra e gli Stati Uniti, con brevi parentesi in varie altre parti del mondo. Sempre per la cronaca, Oliiver ha costituito da alcuni anni la *Laurence Olivier's Production,* sia per le imprese teatrali che per quelle cinematografiche.

Come si è visto, il libro del Barker è assai denso di fatti. Del restante, vale a dire di una interpretazione critica della personalità dei due Olivier, l'autore non si preoccupa eccessivamente: ciò che, del resto, è naturale, dato il carattere monografico dell'opera. In suo favore, inoltre, sta il fatto che l'indagine è condotta con una serietà e un rigore in tutto anglosassoni, tuffandosi in una tradizione « realistica » che è prerogativa degli uomini nati in quel paese, riguardando insomma — piú che a elucubrazioni teoriche — al linguaggio assai eloquente delle cose accadute. In questo senso la monografia del Barker ha da ritenersi un obbiettivo raggiunto, una notevolissima « agiografia » (si dia al termine un significato tutt'altro che deteriore) di uno dei maggiori « attori » (tale è essenzialmente Laurence Olivier) dei nostri giorni.

Cade a proposito segnalare anche la ristampa di uno studio sul teatro del'Old Vic [1] — di cui per anni gli Olivier furono « magna pars » — e sulla sua attività, curato da Audrey Williamson, con prefazione di Dame Sybil Thorndike, e 64 illustrazioni assai interessanti. Si può ben dire che questa è un'opera indispensabile per chi voglia conoscere la vita del « primo » fra i teatri inglesi.

T. G.

---

[1] Audrey Williamson: *Old Vic Drama* — Rockliff, London — I^{a} edizione 1948 — ristampa 1950 — seconda edizione 1953.

I FILM

Lightning strikes twice.

(Il destino colpisce due volte)

Origine: U.S.A., 1951 - *Produzione*: Warner Brothers - *Soggetto:* basato sull'omonimo racconto di Margaret Echard - *Sceneggiatura*: Leonore J. Coffee - *Regia:* King Vidor - *Fotografia:* Sidney Hickox - *Scenografia:* Bacon Douglas - *Musica*: Max Steiner - *Attori*: Ruth Roman, Richard Todd, Mercedes Mc Cambridge, Zachary Scott, Farnk Conroy, Kathryn Giussey.

La decadenza sempre piú evidente di un regista come King Vidor rende legittimo il sospetto di una valutazione eccessivamente benevola nei confronti delle sue opere del periodo di maggior fortuna. E non è difficile infatti, ad un esame critico sostanziato di una conveniente prospettiva storica, identificare quanto di artificioso e di sommario vi sia in un'opera pure importante come *Hallelujah!*, giudicata erroneamente una delle massime opere in tutta la storia del cinema. Le occasioni migliori della troppo lunga carriera di Vidor vanno ricercate a nostro avviso in quelle opere che propongono con sobria intensità la visione inconsueta di un'America minore, spesso dolente e povera, sempre disillusa e sconfitta. E benché anche in opere di questo tipo, come *The crowd* o *The champ*, non manchino brani di irritante banalità e di vacua retorica, simbolismi infantili e scontati, posizioni drammatiche forzate e convenzionali, pure la sincerità di talune notazioni ambientali e l'umanità di certi caratteri rendono in maniera sufficientemente coerente il mondo dell'autore. Il quale proprio in una deficienza di ordine stilistico trova i limiti alla propria intensità espressiva: deficienza che appare evidente nell'accettazione di elementi dichiaratamente retorici e nella concitazione tutta esteriore di taluni conflitti drammatici. Di tale ricerca di effetti grossolanamente spettacolari e di tale ricorso a motivi di ovvia e deteriore spettacolarità, offrono esempio evidentissimo alcune delle opere recenti di Vidor, massima tra tutte *Duel in the sun* in cui la declamazione di tragici contrasti è ormai decisamente orientata verso i canoni della letteratura di appendice. Ma in *Duel in the sun*, nell'impiego dell'elemento colore e in qualche tentativo di originalità nella descrizione dei caratteri, era ancora rinvenibile un certo impegno creativo e la ricerca di una certa autonomia espressiva; in questo *L'odio colpisce due volte,* come nel successivo *Ruby fiore selvaggio,* è palese e dichiarato ormai l'ossequio al fumettismo della peggiore specie e al piú tronfio e

retorico melodrammaticismo. Ridotti i personaggi a manichini senza umanità e spesso addirittura senza significato, la vicenda si sviluppa secondo le piú vistose ed estranee sollecitazioni spettacolari a base di grossolani e gratuiti colpi di scena. In *L'odio colpisce due volte* non è riscontrabile un minimo di autenticità o una parvenza di stile: personaggi e situazioni vi suonano cosí falsi e di maniera da divenire addirittura la parodia grottesca di analoghi motivi di opere precedenti dell'autore: in questo senso molto indicative sono la scena della festa campestre e la figura del sacerdote. E' ovvio che in un clima di cosí dilagante cattivo gusto e di cosí trita banalità sarebbe addirittura risibile ricercare qualche motivo autentico nei caratteri dei protagonisti, mancanti di ogni umanità e di ogni coerenza: ed infatti tutto lo sviluppo drammatico è risolto secondo motivi esteriori e occasionali tra cui non mancano i piú logorí e abusati spunti per evocare un'atmosfera di « thrilling ». E a tale riguardo la sequenza della notte di nozze è un campionario addirittura illustre di scontatissimi espedienti che testimoniano l'assoluta aridità inventiva dell'autore. Il quale appare chiaramente disinteressato ad ogni ricerca di un efficace impiego dei mezzi espressivi, in una totale casualità di inquadratura e in una sciattezza di montaggio cui è estraneo ogni tentativo di conseguimento di un certo ritmo. Perfino la consueta e tradizionale correttezza tecnica del cinema americano è contraddetta nel film da una fotografia discontinua e con frequenti errori di illuminazione e dal ricorso a « trasparenti » di una evidenza addirittura offensiva. In tanto sfacelo gli interpreti si aggirano esterrefatti con l'aria di chiedere venia della loro presenza.

La pattuglia sperduta.

Origine: Italia, 1953 - *Produzione:* Vides' Film-Diana Cinematografica - *Soggetto e sceneggiatura:* Franco Cristaldi, Jvon de Begnac, Oscar Navarro, Piero Nelli - *Regia:* Piero Nelli - *Fotografia:* Alfieri Canavero - *Scenografia:* Arturo Midano e Alberto da Corte - *Consulenza storica:* Piero Pieri - *Attori:* Sandro Isola, Oscar Navarro, Giuseppe Aprà, Giuseppe Raumer, Annibale Biglione, Giuseppe Natta Filippo Posca, Giovanni Cellerini, Benito Dall'Aglio, Giogio Luzzati.

Abbiamo in varie occasioni manifestata tutta la nostra simpatia per le opere di debutto di giovani autori: specie quando la mancanza di una conveniente coerenza stilistica sia almeno parzialmente riscattata da una sincerità di impegno nel raggiungimento di una certa intensità espressiva. Da una tale prospettiva *La pattuglia sperduta* di Nelli si presenta come un'opera degna di una certa considerazione, nonostante le molte ingenuità narrative e le evidenti discontinuità stilistiche. Il soggetto, ispirato alla sconfitta dell'esercito piemontese nella campagna del 1849, sconfitta vissuta di riflesso attraverso l'odissea di una pattuglia nel desolato paesaggio delle risaie, costituiva indubbiamente una felice occasione per una vicenda non soltanto dai molti spunti drammatici ma di larghe possibilità di indagine psicologica. Una vicenda in cui trovassero cioè efficace descrizione non soltanto gli eventi storici ma la natura intimamente umana che quegli eventi sostanziava: in tal modo il dramma di un piccolo drappello di uomini stanchi laceri disillusi incerti, sullo sfondo nebbioso e triste di un paesaggio autunnale, avrebbe potuto assurgere a significati piú alti e ad un'umanità piú vasta identificando la condizione storica ma soprattutto morale di tutto un esercito e addirittura di tutto un popolo. Il fondamentale errore del film consiste in un mancato equilibrio dei diversi elementi che l'autore ha voluto trattare: ed è infatti evidente lo squilibrio tra una prima parte, la migliore, di tono intimista e psicologico e prevalentemente descrittiva, ed una seconda, esteriormente orientata sui consueti motivi av-

venturosi. Naturalmente tale squilibrio fa sí che anche la descrizione psicologica dei personaggi resti appena accennata, e che la suggestiva atmosfera di diffusa tristezza delle prime sequenze faccia posto ad una sempre piú declamatoria drammaticità culminante alfine in un'aperto ricorso alla retorica. L'inizio del film è infatti pregevole: l'uso degli elementi dell'inquadratura, con il frequente ricorso a campi lontani e con l'impiego di eccellenti tonalità fotografiche, puntualizza, nonostante il deteriore intervento dello speaker, un'atmosfera di tristezza carica di previsioni negative e nelle grigie tonalità del mattino in cui la pattuglia si mette in marcia, nell'andatura già stanca e silenziosa dei suoi componenti, nel paesaggio uniforme e triste, nel desolato accoramento dei contadini fuggiaschi, è già tutto un clima di disfatta e di dolore che alcune ingenuità stilistiche (le panoramiche della campagna con le voci dei soldati fuori campo, l'uso troppo insistito di controcampi nella scena dell'incontro dei soldati con i fuggiaschi) non riescono a dissipare. E tale clima è presente anche nella scena della prima sosta della pattuglia in cui un primo tentativo di individuazione psicologica del carattere dei personaggi è risolto per accenni indiretti in modo abbastanza felice. Purtroppo, come si è detto, tale approfondimento umano della natura di ciascuno di essi è in seguito sempre piú trascurato da Nelli: i componenti della pattuglia non riescono perciò ad assumere una concreta umanità e restano soltanto pallidamente abbozzati, né le inconsulte divagazioni letterarie a cui si abbandonano nei dialoghi nei momenti piú impensati (il ligure che ricorda il mare durante la sparatoria, il capitano che improvvisamente racconta la propria storia) sono sufficienti a conferire loro una condizione umana ed una definizione psicologica. A tale progressivo assottigliamento della consistenza umana dei personaggi fa riscontro un aumentato movimento della vicenda drammatica del film: con il risultato però di una dispersione emotiva nei confronti dell'odissea della pattuglia. La cui graduale distruzione non appare ritmata secondo un preciso sviluppo drammatico, ma piuttosto affidata a pretesti narrativi alquanto esteriori tra cui qualcuno, come l'assalto al deposito di munizioni, narrato con una stupefacente ingenuità. Anche la descrizione dell'armata austriaca è quasi sempre convenzionale e mancante di misura, anche a causa del pessimo commento musicale dai banali contrasti, mentre la grande maggioranza dei personaggi di sfondo risulta anonima e di maniera. Tale sostanziale mancanza di approfondimento sfocia fatalmente nella calligrafia, come nella inquadratura delle donne nella casa ieraticamente atteggiate o come nelle inquadrature dell'inseguimento nella boscaglia dai compiaciuti « controluce »; o nella esteriore violenza di conflitti avventurosi, come nelle sequenze dell'attacco al deposito di munizioni e della difesa nella cascina, estremamente ingenue per logica narrativa ed eccessivamente lunghe rispetto alla struttura del film; o nella retorica piú facile, come in tutta la parte finale in cui non mancano il discorso patriottardo del capitano e un nuovo intervento deteriore dello « speaker ». Pure, nonostante le molte ingenuità, gli evidenti scompensi strutturali e i palesi squilibri di ritmo, il film è meritevole di una certa considerazione: per la presenza di sequenze decisamente felici (come la fuga del tenente nella notte, dagli esperti movimenti della camera e del serrato ritmo di montaggio; come l'invasione delle truppe austriache, narrata attraverso dettagli efficaci e ritorni di preciso effetto ritmico; come la fucilazione, dall'accorto impiego delle angolazioni e del taglio dell'inquadratura); per l'uso

fin troppo scaltrito dei mezzi espressivi e per lo studio talora attento dei rapporti ritmici; per l'efficace impiego di interpreti non professionisti. Se in piú di un punto sono evidenti reminiscenze di ordine culturale, particolarmente dei classici del cinema sovietico, il film testimonia nel suo complesso un impegno che induce a considerare questa prima fatica di Nelli con un certo interesse.

La bataille du rail. (Operazione Apfelkern)

Origine: Francia, 1946 - *Produzione*: Coopérative nationale française du cinéma - *Soggetto, sceneggiatura e regia:* René Clément - *Fotografia:* Henri Alékan - *Musica*: Jves Baudrier - *Attori:* Barnault, Clarieux, Daurand, Joux, Latour, Tony Laurent.

Questo film, giunto in Italia con notevole ritardo, costituisce l'esempio forse piú significatico di un « neo-realismo » del cinema francese vicino per taluni aspetti a quello italiano. Ma naturalmente tali aspetti, impiego di attori non professionisti uso di scenografie « reali » ecc., costituiscono soltanto elementi esteriori e contingenti dell'opera, inidonei cioè ad identificare l'essenza autentica di essa e, quindi, del mondo dell'autore. E' infatti evidente che Clément in *Operazione Apfelkern*, nonostante l'indubbio interesse dell'opera e la presenza in essa di brani eccellenti, è ancora alquanto lontano dalla maturità e coerenza stilistica di *Jeux interdits*, e che ancora agiscono su di lui in modo decisivo fatti ed avvenimenti storici vissuti con autenticità polemica ma non convenientemente sintetizzati ed espressi al lume di una piena coscienza espressiva. La evidente sincerità dell'autore nel narrare l'epopea dei « maquis », la autenticità cioè del suo impegno creativo, non è infatti condizione sufficiente a garantire il raggiungimento dell'arte se non sia sostenuta da una coerenza stilistica che consenta al mondo dell'autore di esprimersi e di affermarsi completamente. Nel film sono invece evidenti scompensi strutturali, squilibri ritmici, pause e carenze drammatiche che testimoniano come la urgenza di taluni elementi polemici e la programmatica vigorosità documentaria abbiano agito come elementi negativi nei confronti della personalità dell'autore vietandogli di affermarsi con quella piena libertà di interessi che è condizione indispensabile per il raggiungimento dell'arte. Infatti il desiderio di Clément di serbare all'opera un aspro sapore di « documento », se ha servito a conferire ad essa un apprezzabile dispregio di ogni retorica ed in taluni punti un vivo risalto drammatico, ha piú spesso denunciato l'assenza di una autentica scelta da parte dell'autore per conferire al proprio mondo una compiuta espressione. La violenza drammatica di molti brani del film e la suggestione emotiva di numerosi elementi di esso, nascono infatti non tanto dalla potenza evocativa dell'espressione dell'autore quanto dalla scottante attualità storica della materia narrata: si determina cioè nel giudizio del soggetto conoscente una coincidenza di motivi autentici e non autentici, agli effetti del giudizio estetico, che rende estremamente difficile una esatta identificazione del valore artistico del film. Nel quale non mancano sequenze eccellenti in cui la cronaca assume intensità poetica: come nella stupenda scena della fucilazione la cui palpitante drammaticità è il risultato non soltanto della fremente materia di cronaca ma dell'intensità espressiva ad essa conferita dal doloroso grigiore della fotografia, dalla puntualità di impiego delle angolazioni, dalla suggestione dell'elemento sonoro, dalla stringatezza del ritmo di montaggio. Una sequenza di antologia che nella

sua compiutezza espressiva fissa però inequivocabilmente i limiti in cui si muove gran parte del film. I limiti di un documento di alto significato storico ed umano cui però la mancanza di un preciso atteggiamento stilitisco, oltre che umano, dell'autore, palese nella frequente anonimità di impiego dei mezzi espressivi, vieta di assurgere al valore di opera d'arte.

Nino Ghelli

VITA DEL C. S. C.

QUATTRO SAGGI FINALI

Buon tempo si spera — *Soggetto, sceneggiatura e regia:* Riccardo Redi (2° anno) - *Operatore:* Antonio Schiavo Lena (2° anno) - *Aiuto operatore:* Mario De Asmundis (2° anno) - *Musica:* Carlo Innocenzi - *Montaggio:* Maria Rosada.

Quella delle ciliege — *Soggetto*: basato sul racconto omonimo di Salvatore Di Giacomo - *Sceneggiatura e regia:* Fabio Rinaudo (2° anno) - *Operatore:* Mario De Asmundis (2° anno) - *Aiuto operatore:* Antonio Schiavo Lena (2° anno) - *Tecnico del colore:* Livio Luppi (1° anno) - *Scenografo:* Mario Scisci (2° anno) - *Costumista:* Lucia Mirisola (1° anno) - *Montaggio:* Wim Van Der Velde (2° anno) - *Assistenti alla regia*: Lucio Romeo (1° anno) - *Assistenti operatori:* Edy Van Der Enden (2° anno) e Lanfranco Lucarelli (1° anno) - *Tecnico del suono:* Adriano Taloni - *Ispettore di produzione:* Bruno Tolusso (1° anno) - *Segretario di produzione:* Giorgio Disichiricchis (2° anno) - *Attori*: Gloria Vitagliano (2° anno), Amedeo Mellone (2° anno), Anita Todesco (1° anno), Franca Parisi (2° anno), Claudio Coppetti (2° anno), Carmine Pellino (1° anno), Riccardo Redi (2° anno), Maria Giordani (1° anno), Nadina Giuffredi (1° anno), Saro Urzí.

Roma '38 — *Soggetto*: basato su un racconto di Vasco Pratolini - *Adattamento e sceneggiatura*: Sergio Capogna e Giulio Paradisi - *Regia*: Sergio Capogna (2° anno) - *Direttore della fotografia*: Vitaliano Natalucci (2° anno) - *Operatore*: Claudio Racca (2° anno) - *Tecnico del suono:* Adriano Taloni - *Musica:* Giovanni Fusco - *Direttori di produzione:* Gianfranco Battaglia, (1° anno), C. Cirinnà (1° anno) - *Segretaria di edizione:* Mirella Gamacchio (2° anno) - *Assistenti alla regia:* Yasutzo Masumura (2° anno), Marco Leto (1° anno) - *Montaggio:* Maria Rosada - *Attori:* Rosy Mazzacurati (diplomata), Aldo Saporetti (1° anno), Giulio Paradisi (2° anno), Anna Maestri.

L'arresto — *Soggetto:* basato su un episodio del romanzo « Der Prozess » di Franz Kafka - *Sceneggiatura e regia*: Luigi Di Gianni (2° anno) - *Direttore della fotografia*: Claudio Racca (2° anno) - *Operatore*: Edy Van der Enden (2° anno) - *Scenografia*: Giuseppe Ranieri (2° anno) - *Costumi*: Valentina Di Gennaro (1° anno) - *Musica:* dal Quart. n. 3 per archi di Béla Bártok - *Assistenti alla regia*: Jasutzo Masumura (2° anno) e Giuseppe Giacobino (1° anno) - *Direttore di produzione*: Ugo Tirati (1° anno) - *Tecnici del suono*: Romano Mergè (diplomato), Buratti (1° anno), Di Blasi (1° anno) - *Segretaria di edizione*: Giuliana Scappino (2° anno) - *Montaggio*:

Maria Rosada - *Attori*: Marco Guglielmi (diplomato), Giuliano Persico, Giancarlo Ravasio (1° anno), Mario Longo (1° anno), Nuccia D'Alma.

Anche quest'anno gli *short* o saggi finali realizzati al Centro Sperimentale dagli allievi registi diplomandi si offrono all'attenzione come testimonianza dell'assiduità di interessi, delle capacità tecniche, dell'abilità professionale conseguiti e affinati in due anni di frequenza e di studio impegnato, e costituiscono un valido biglietto di presentazione per dei giovani che si accingono ad affrontare, forti della loro serietà e della loro preparazione, la strada irta di ostacoli della carriera cinematografica. Gli *short* finali sono lo sbocco naturale nel quale confluiscono le varie esperienze compiute dagli allievi nei due anni di corso, ciascuno nella sua specifica funzione e con i propri compiti, pensati però e organizzati in vista appunto del risultato pratico al quale dovranno pervenire. Per il modo stesso in cui essi vengono realizzati, per l'ampia autonomia concessa agli allievi nell'ideare o adattare il soggetto e sceneggiarlo, nello scegliere gli interpreti e i vari collaboratori tra gli stessi loro colleghi, nel tradurre, infine, in un organico e compiuto risultato tutto il precedente lavoro di preparazione, essi si configurano con tutte le caratteristiche di un'autentica produzione professionale, con la sola esclusione di quella faciloneria e quello spirito di avventurosa improntitudine che di una produzione normale sono assai spesso la piú marcata caratteristica.

Una prima osservazione generale va fatta, a proposito di questi quattro saggi degli allievi Redi, Rinaudo, Capogna e Di Gianni: il loro livello « medio », proprio nel senso della dignità tecnica e formale della realizzazione, della concomitanza armonica di tutti gli elementi — scenografie costumi illuminazione recitazione — in un esito di sciolta e corretta articolazione linguistica, appare particolarmente elevato, superiore a quello già apprezzabile degli anni scorsi; il che può già attestare di un sempre miglior funzionamento della « scuola » come centro selezionatore e seminario di esperienze nel quale van formandosi e acquistando vigore le naturali qualità di questi giovani elementi .

Su questa prima e già confortante constatazione val la pena d'innestare qualche piú particolareggiato giudizio sulle singole opere, ciascuna a suo modo rivelatrice negli autori di una particolare tendenza, di una sensibilità personale, di qualità — e difetti — bene individuabili e, si può ben dire, di un gusto e di un mondo poetico già sufficientemente maturi.

Dei quattro giovani autori uno solo, Riccardo Redi, ha svolto un proprio soggetto originale, realizzando un documentario sull'attività degli uffici delle stazioni meteorologiche che, dislocati in varie località in guisa da formare una rete fittissima di punti di osservazione e di sondaggio, provvedono a fornire i dati precisi e costantemente aggiornati in base ai quali i centri di raccolta elaboreranno i diagrammi e quadri completi delle previsioni del tempo, preziose a quanti — aviatori, marinai, pescatori — sono quotidianamente in lotta con la mutevole natura degli elementi atmosferici. Il Redi ha svolto il suo tema con notevole correttezza di linguaggio e chiarezza di esposizione, cosa che raramente accade di riscontrare nelle opere di questo tipo, solite a scadere nella piatta didascalicità o nel confuso affastellarsi di visioni slegate prive di qualsiasi valore documentario. A una tale chiarezza di concezione fa riscontro un sicuro controllo dei mezzi tecnici, spesso piegati a risultati espressivi di notevole portata: gli elementi sonori, le voci, il ticchettio delle telescriventi e il trillare dei campanelli, selezionati con intelligenza, conferiscono suggestione alla esposizione visiva, cui solo nuoce alquanto il commento musicale, troppo arioso e cantabile là dove si preferirebbe un tema piú sobrio e stringato.

Un buon lavoro, comunque, che mostra un autore studioso della migliore scuola documentaristica britannica, quella dei Grierson, dei Wright, dei Watt, e al tempo stesso non ignaro della piú sensibile e vibrante lezione di un Antonioni.

Gli altri giovani registi han cercato, con alterna fortuna, un incontro tra la propria sensibilità ed il mondo poetico di tre autori letterari di assai differente maniera: Di Giacomo, Pratolini e Kafka.

La scelta del Di Giacomo, noi crediamo, non è stata la piú felice per il giovane Rinaudo, temperamento aristocratico ed ironico al quale meglio si addirebbero soggetti di piú smaliziato sapore e di meno densa passionalità. D'altro canto il Di Giacomo novelliere — e drammaturgo — non regge il confronto col Di Giacomo poeta: dove quest'ultimo è tutto acceso e trasfigurato lirismo il primo invece resta inesorabilmente legato a un bozzettismo vischioso e privo di respiro, che non poco si apparenta a quello di un Russo, di Bracco, di una Serao. Assai difficile impresa scarnificare il racconto di *Quella delle ciliege* di tutta la corposità dialettale onde esso è intriso, della melodrammaticità della situazione, della forzata tipizzazione dei personaggi, e renderne il dramma umano ridotto a tratti piú essenziali e accettabili. Il Rinaudo ha affrontato il compito non lieve con bella intelligenza; e ha preferito puntare sull'ambiente, sulla coralità di uno sfondo che inquadrando i personaggi e le loro passioni in certo senso li assorbisse, smorzando e attenuando la loro troppo colorita passionalità. In questo senso il suo sforzo può dirsi riuscito, grazie anche ad un uso del colore che evita ogni retorica di accesi contrasti, e ad una ammirevole scenografia — di Mario Scisci — entro la quale la macchina si muove con disinvolta scioltezza creando un certo clima di patetica malinconia piú che di cruda drammaticità. A un esame severo non possono sfuggire alcune mende, che la serietà stessa dell'impegno dell'autore merita che vengano rilevate: una sceneggiatura poco organica e qualche volta confusa, che determina alcuni squilibri narrativi e qualche cedimento del ritmo; un salto brusco nella tonalità del colore quando dalla bella omogeneità ottenuta nella corsia dell'ospedale si passa alle scene di esterno; la non perfetta fusione nel tono della recitazione, dovuta forse alla presenza — per esigenze di « phisique du rôle » — di un elemento professionista che soffre ad accordarsi con il meno smaliziato ma piú fresco temperamento degli allievi attori. I quali per proprio conto offrono buona prova, in special modo la giovane Vitagliano, che rende con intensa espressività ed autentica commozione il personaggio della protagonista.

Piú congeniale alla propria sensibilità appare, a conti fatti, la scelta da parte dell'allievo Capogna di un racconto di Vasco Pratolini, quello stesso dal quale lo scrittore ha tratto recentemente, sviluppandolo e arricchendolo di nuovi motivi, un soggetto per un lungometraggio. Il Capogna ha compiuto invece, conformemente alle esigenze e ai limiti del proprio compito, un preciso ed abile lavoro di sfrondamento, di sintesi, di snellimento, badando a che pur nelle brevi proporzioni del suo « short » intatti restassero i valori umani e la consistenza drammatica dei suoi personaggi: dei giovani inconsapevolmente travolti dal clima assurdo e greve di angosciosa aspettazione che pesa sulla Roma degli anni immediatamente precedenti la guerra, i quali dalla tragica risoluzione di una di loro — una fanciulla ebrea indotta al suicidio — sono spinti a guardarsi intorno, ad aprire gli occhi sulla realtà che li circonda, ad acquistar coscienza di se stessi e degli imperativi morali che anche ad essi si propongono. Il tema è svolto dal Capogna con lineare semplicità, forse anche con qualche residuo di scolastica ingenuità, che non vieta però il conseguimento di un vibrante ed autentico clima ambientale,

Assai bella, di un sommesso lirismo, cui conferisce la felice scelta delle angolazioni, la scena del colloquio sul greto del fiume tra i due giovani protagonisti, sui quali già incombe il peso di una oscura fatalità; la quale prorompe alla fine, con un senso di afferrante e pur contenuta drammaticità egregiamente dosata, nelle inquadrature crude e assolate del rinvenimento dell'annegata. Anche qui va citata particolarmente, per la maturità della sua partecipazione espressiva, l'interpretazione di Rosy Mazzacurati.

Piú impegnativa fra tutte, la prova affrontata dall'allievo Luigi Di Gianni: la riduzione di un capitolo del « Processo » di Kafka, di quell'opera che resta una delle testimonianze piú angosciose e drammatiche della letteratura europea « entre deux guerres ». Superfluo porre in risalto le enormi difficoltà insite in una simile scelta, le aporie offerte dal mondo di Kafka cosí sfuggente e tortuoso, labile nella sua ansia di concretezza e realistico nella sua programmatica astrazione; mondo eminentemente letterario, in cui solo la magia della parola piegata alle piú ardue significazioni può dar lume di poesia e palpito di umana sofferenza a un simbolo raggelato in un'atmosfera di angosciosa sospensione che rifiuta ogni determinazione contingente; mondo a cui mal si adattano le visualizzazioni spettacolari, come a suo tempo ben dimostrò il fallito esperimento di riduzione scenica tentato da Gide e Barrault.

Il Di Gianni ha scelto l'inizio del romanzo, il momento del primo dipanarsi dell'assurda trama entro cui il protagonista verrà a trovarsi irretito, e ha sceneggiato liberamente, ma pur con notevole aderenza al testo, costruendo una serie di blocchi di scene assai bene articolate: risveglio di Joseph K; apparizione dei « subalterni » con la notificazione dell'arresto; interrogatorio dell'ispettore; colloquio con la signora Grubach; finale, che suggella al tempo stesso l'avvenuto inizio della « crisi ».

La preoccupazione maggiore del regista è stata di dare ai personaggi e all'ambiente quel minimo di consistenza reale senza la quale essi si sarebbero dissolti nel limbo di una simbologia fumosa e oscura. L'ambiente è reso quindi con cura minuziosamente analitica, con un senso corposo della realtà che esclude ogni ritardatario espressionismo scenografico; mentre all'illuminazione, ai movimenti di macchina e al commento musicale è affidato il compito di creare l'atmosfera di sospensione e di metafisica « attesa » ch'è propria della situazione kafkiana. Movendosi in tale clima, i personaggi appaiono uomini vivi, e non paradigmi concettuali; Joseph K viene ricondotto a una dimensione umana che ne facilita l'identificazione; la sua angoscia non perde la qualificazione metafisica che le è propria ma si arricchisce di umane risonanze.

Tale intelligenza d'impostazione conduce il Di Gianni a risultati felicissimi, quanto di meglio, noi crediamo, era possibile ottenere in relazione ai limiti « scolastici » del suo lavoro. La narrazione si dipana con rigorosa successione e con ritmo sempre piú teso; e se talvolta, specie nella prima parte, indugia in una ricerca eccessiva dei particolari significanti, in una troppo minuta accentuazione di ogni gesto, di ogni battuta, che se piú usuali e disinvolti, piú quotidiani, conferirebbero anziché togliere alle pregnanza della situazione; e se la recitazione risente in taluni momenti di qualche acerbità e inesperienza; e se ancora un montaggio troppo poco snello — specie nella scena tra Joseph K e i due sbirri — diluisce alquanto e disperde la tensione drammatica; questa tuttavia progredisce e si raddensa nella bellissima scena con l'ispettore, ottimamente giocata sul ritmare delle inquadrature e sull'avviluppante movimento della camera, qui davvero concepito con precisa funzionalità.

Per concludere, l'esperienza del Di Gianni appare meritevole di una seria considerazione, come quella che pur nei

suoi limiti e con le sue inevitabili deficienze, ci sembra esorbitare dalle strettoie di una semplice esercitazione scolastica per offrirsi, forse, come non inutile indicazione propedeutica a quel regista che volesse un giorno cimentarsi col complesso e suggestivo mondo dello scrittore praghese.

g. cin.

RASSEGNA DELLA STAMPA

Proseguendo nella serie dei loro « entretiens » con alcune delle maggiori personalità dello schermo, LES CAHIERS DU CINEMA pubblicano nel n. 36 (giugno 1954) un'intervista di André Bazin e Jacques Doniol-Valcroze con Luis Buñuel. Nulla può essere piú istruttivo e utile per il critico e lo storico futuri che queste conversazioni fedelmente registrate dalle quali, toccandosi in esse gli argomenti piú vari e mantenedosi un tono di improvvisazione alieno da insincerità e da « atteggiamenti » preconcetti, la personalità dell'intervistato, le sue idee sul cinema e su altre cose, il significato stesso che l'autore attribuisce alla propria opera, risultano chiarificati ed esposti in modo da offrirsi alla indagine e alla elaborazione ulteriore come prezioso materiale di prima mano. Si aggiunga, nel caso di autori come il Buñuel per lunghi anni sottrattisi a ogni controllo di storici e « schedatori », l'opportunità di conoscere i termini reali della loro attività, il numero dei film realizzati nel periodo di « clandestinità » e l'interesse di simili interviste apparirà adeguatamente accresciuto. Appunto a tal proposito, è dal Buñuel stesso che apprendiamo come egli abbia realizzato nel Messico, a partire dal 1947, non meno di una dozzina di film — non avevamo notizia che di quattro o cinque titoli... — tra i quali, oltre ai noti *Los Olvidados*, *El*, *Subida al Cielo*, troviamo un *Robinson Crusoe* (*... ho fatto il film come ho potuto, volendo soprattutto mostrare la solitudine dell'uomo, l'angoscia dell'uomo nella società umana...*), dei film musicali (*Gran Casino*, *Gran Calavera:* un po', dobbiamo credere, nello stile Infascelli-Paolella), un *El rio y la muerte* e persino un *Cime Tempestose*, protagonista Irasema Dilian... Comunque, l'autore di *L'âge d'or* non sembre annettere eccessiva importanza a questa sua intensa attività messicana, che riconosce francamente essere impostata su un piano del tutto commerciale. Nel Messico la lavorazione di un film si svolge ad un ritmo estremamente veloce: venticinque giorni di riprese son già un « maximum » per qualsiasi regista (sola eccezione, Fernandez: *lui è un caso particolare. A lui son consentite un sacco di cose...*).

D'interesse biografico nonché umano le rivelazioni sul periodo precedente al suo trasferimento nel Messico. Ingaggiato nel 1930 dalla Metro, in seguito (pare incredibile) a una visione di *L'âge d'or*, tornato in Francia dopo un anno di assoluta inattività hollywoodiana (folgorante l'incontro con Greta Garbo, che Buñuel aveva avuto l'incarico di seguire per un mese come « osservatore »: *... entrando, vidi Greta Garbo che si truccava. Mi guardò con la coda dell'occhio chiedendosi chi fosse quello*

straniero; poi disse qualcosa in una lingua misteriosa — l'inglese — e fece un cenno a un tipo, il quale mi mise alla porta); poi, la realizzazione di *Terre sans pain*, film bandito dal governo repubblicano spagnolo come *disonorante la Spagna e denigrante gli Spagnoli;* poi, lunghi anni a Parigi e in Spagna, come « doppiatore » di produzioni americane, infine, scoppiata la guerra, l'emigrazione in America, ancora doppiaggio, un impiego al Museum of Modern Art, « speaker » di documentari bellici, per passare nel 1947, come si è detto, nel Messico. Questa la vita degli ultimi venti anni, finora in gran parte sconosciuta, dell'antico surrealista. Il quale, tuttavia, non sembra essersi arreso completamente; se, accomiatandosi dai suoi intervisitatori, regala loro questa dichiarazione: *Ho in progetto di realizzare un film di due bobine, che farò con un gruppo di amici, tecnici di Mexico. Qualcosa, io credo, di abbastanza buono, ma del tutto anticommerciale, e che non potrà esser proiettato in nessun luogo tranne che nelle cineteche o nei cineclub...*

D'indubbio interesse, per la ufficialità della fonte e le affermazioni in esso contenute, è un editoriale, dal titolo: « Le problème du scénario », apparso sul n. 1 (6) di CINEMATOGRAPHIE BULGARE, organo della Direzione Generale della Cinematografia presso il Ministero della Cultura di Bulgaria. Val la pena di riportarne qualche passo, particolarmente indicativo della situazione in cui si trova la cultura cinematografica in un paese di democrazia progressiva, nel quale tutte le attività, compresa quella artistica, vengono paternamente accentrato dallo Stato nelle proprie mani.

Dopo aver premesso che *...il problema della creazione di soggetti forniti di un autentico valore ideologico ed artistico in quanto base del film è il centro dell'attenzione della giovane cinematografia bulgara*, e avere informato che niente di meno che il Consiglio dei Ministri ha recentemente *riservato una speciale attenzione al problema* dei soggetti cinematografici, l'articolo prosegue: *...bisogna dunque lavorare tenacemente alla soluzione di questo problema studiando la vita in modo approfondito; è necessario riflettere tutto quel che v'ha di nuovo e di progressivo, che nasce, cresce e si sviluppa nella nostra realtà; s'impone* — eccoci... — *di assimilare l'esperienza enorme della cinematografia sovietica nel campo della stesura dei soggetti.* E insiste: *Nei nostri sforzi intesi a sormontare le difficoltà e le manchevolezze che ci si pongono dinanzi, noi ci abbeveriamo in primo luogo alla mirabile esperienza della più grande cinematografia del mondo: la cinematografia sovietica.* Poi, dopo una virile autocritica — *La discussione a cui sono sottoposti i film bulgari prodotti fin qui ci ha indicato numerose imperfezioni ed errori dal punto di vista dell'azione drammatica propria del film, e difetti dal punto di vista ideologico ed artistico* — l'indicazione del rimedio infallibile: *La assimilazione del metodo del realismo socialista ci aiuterà a sbarazzarci dei residui di formalismo e di naturalismo, e a trovare pei nostri soggetti dei problemi ideologici e dei problemi artistici che siano degni dell'imponente sforzo costruttore socialista del nostro Paese.*

Ricorre quest'anno il trentesimo anniversario della fondazione della Metro Goldwyn Mayer, nata, per l'esattezza, il 17 maggio 1925 dalla fusione di tre preesistenti società, la Metro Picture Corporation, la Goldwyn Pictures e la Louis B. Mayer Productions. Di questo mastodontico complesso industriale, di questo « big » tra i « big » di Hollywood, Penelope Houston, sul n. 1 del vol. 24 (luglio-settembre 1954) di SIGHT AND SOUND, traccia un rapido profilo storico, assumendo come punti di riferimento le figure degli uomini che nel corso di sei lustri si sono affiancati o avvicendati nella direzione organizzativa e, in certo senso artistica, dell'organismo. *Se una storia del cinema* — premette infatti l'Autrice — *può essere fondata sull'esame dei vari registi, la*

storia di una casa cinematografica è costituita essenzialmente da quella dei suoi direttori di produzione. E in effetti, uomini come Luis B. Mayer, Irving Thalberg e Dore Schary appaiono tali da legittimare una identificazione della società di cui furono a capo con la loro personalità, le loro idee, il loro gusto, i meriti e i difetti intrinseci alla loro stessa natura di grandi industriali preposti al controllo di un'attività che almeno in teoria si fregia del qualificativo di « artistica ».

La Houston cerca di individuare, da un esame della produzione Metro nei tre periodi in cui ad essa furono preposti rispettivamente i tre personaggi su nominati, le caratteristiche della loro personalità e l'influenza da essi esercitata sui singoli registi e sull'orientamento generale della produzione. Il primo periodo — dal '24 al '36 — è dominato dalla personalità di Thalberg, chiamato da Mayer alla vice-presidenza della società. *Abbiamo* — nota l'Autrice — *tre ritratti di Thalberg. C'è la leggenda hollywoodiana del piccolo, calmo, indomabile uomo che, in una epoca in cui la consistenza dell'industria era riflessa largamente dai « titoli di testa » non volle mai far apparire il proprio nome nel* cast *dei suoi film. C'è poi la definizione data da Fitzgerald* (nel romanzo « The last Tycoon ») *del personaggio di Stahr: non un creatore egli stesso, ma un uomo estremamente abile nel valutare le capacità creative degli altri, nel dare ai film la necessaria « unità »; un creatore del proprio destino, il quale ...« deve aver sempre ragione: non il piú delle volte*, ma sempre, *pena il graduale dissolvimento, come il burro fuso, di tutta la costruzione». E c'è infine il ritratto di Thalberg che possiamo ricavare dagli stessi suoi film, dai risultati del suo lavoro.* E i film di Thalberg furono quelli di Vidor e di Stroheim, di Sjöström e di Lubitsch, di Lang e di La Cava: furono *The big parade* e *The merry widow, The scarlet letter* e *The crowd, Dinner at Eight* e *Fury:* furono i film di Greta Garbo e di Jean Harlow, dei Barrymore e della Dressler e della Shearer.

Scomparso Thalberg, è Mayer stesso che assume nelle sue mani le redini della produzione. *Egli è un uomo universalmente noto come incapace a muoversi se non sul piano del colossale. Se è lui che ha costruito una organizzazione dei teatri eccezionalmente perfetta, ora, come capo della produzione, sembra troppo fondare su formule che ormai cominciano, magari insensibilmente, ad apparire antiquate.* Con lui è il trionfo dei « musicals », delle *Broadway Melodies* e delle *Ziegfeld Folies*, della coppia MacDonald-Eddy, degli Astaire, e poi dei Kelly, dei Minelli, dei Sidney, delle biografie romanzate ormai sempre piú prive del mordente e delle «colossali» ricostruzioni a cui un Gibbons imbolsito presta l'avallo della sua firma. L'acume della gloria Mayer la raggiunge con la coproduzione e la distribuzione di *Gone with the wind;* nel dopoguerra egli appare invecchiato, stanco, deluso dei nuovi intendimenti enunciati da Dore Schary, ch'egli stesso ha chiamato alla Metro come dirigente dei teatri; e si decide, nel 1951, ad abbandonare del tutto la società che lui stesso aveva contribuito a creare.

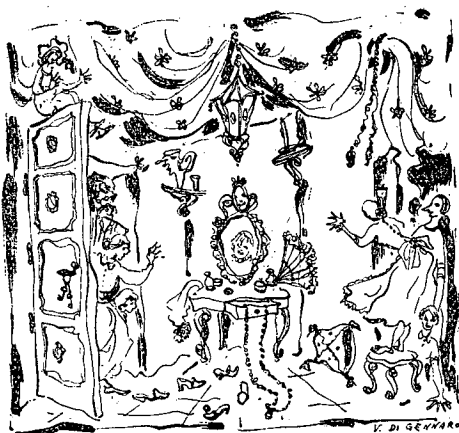
Schary, il nuovo dittatore, viene definito *serio, tollerante, forse un po' ingenuo, eccezionalmente onesto nelle intenzioni.* Forse ha un po' le maniere del *testardo paternalistico maestro di scuola domenicale,* ma con alcuni film mostra *una alquanto piú seria attenzione ai fatti della vita contemporanea di quanto non avvenisse prima.* Comunque, un giudizio motivato sulla « nuova politica » di Schary è, noi crediamo, prematuro formularlo: se è vero, infatti, che al suo attivo si annoverano film come *Intruder in the dust* di Brown, *Teresa* di Zinnemann, *The asphalt jungle* di Huston, *The next voice you hear* da lui stesso diretto, *Executive suite* di Wise, non è men vero, d'altro canto, ch'egli è il produttore di *The merry widow* (l'ultimo), di *Ivanhoe,* di *The*

Knights of the Round Table e del *Colossal Quo Vadis*.

Il fascicolo n. 136 (25 giugno 1954) di CINEMA è quasi totalmente dedicato a *Senso*, il film di Visconti che si annuncia come uno dei piú interessanti della prossima stagione. Potrà forse apparire alquanto inusitato e azzardato il criterio di diffondersi cosí ampiamente su di una opera ancora inedita e sulla quale quindi — per lusinghiere che possano essere le previsioni che se ne fanno — un giudizio critico non può ovviamente esser formulato; ma tale riserva non toglie che la consultazione del fascicolo risulti d'indubbio interesse. Vi si leggono, tra l'altro, un editoriale, alquanto generico e confuso, sul « Significato di *Senso* », che vuol porre il rilievo la portata « storica » dell'*innesto dello stile realistico sul filone del film storico* (?); una intervista di Fausto Montesanti con Visconti, il quale tiene a smentire certe voci interessate e scandalistiche che son corse a proposito di ipotetiche vicissitudini subite dal suo film; una lettera dello stesso Visconti, che sensatamente rifiuta di esprimere un giudizio aprioristico sull'opera (*Nel nostro lavoro non avrei nessun timore di affermare che tutto è affidato all'esito; voglio dire che la reazione di un pubblico senza prevenzioni sarà e rimarrà sempre l'indicazione piú chiara di un risultato. Quante presuntuose posizioni teoricamente inattaccabili ho visto andare a gambe all'aria!*); un saggio di Franco Rispoli sull'attività teatrale del Visconti, uno di Filippo M. De Sanctis sulla figura e l'opera di Camillo Boito da un racconto del quale *Senso* è stato ispirato; e infine, articoli e note dovuti ai vari collaboratori del regista, dall'assistente Zeffirelli alla sceneggiatrice Cecchi d'Amico, da Tosi (costumista, assieme al francese Escoffier), all'arredatore Brosio, al montatore Serandrei, ecc. Infine, un brano della sceneggiatura, e una documentazione fotografica.

Di Mickey Spillane e di alcune riduzioni cinematografiche di suoi romanzi si occupa, sul n. 7 (luglio 1954) di FERRANIA, Guido Bezzola, in un articolo intitolato appunto « Spillane sullo schermo ». L'Autore puntualizza con brevi ma efficaci tratti la personalità di questo scrittore, che si avvia ormai a diventare una specie di « classico » della decadenza letteraria americana: *... un De Sade volgarizzato per il popolo, e dominato da istinti sentimentali anziché anarcoidi:* du sang, de la volupté, de la mort *rimane pur sempre l'epigrafe piú adatta a definire il clima in cui lo Spillane si muove, ma di suo lo scrittore ci aggiunge una vena di isterismo e un po' di sani principi...* Tali caratteri, se pur opportunamente edulcorati e « moralizzati », non scompaiono nella riduzione cinematografica di *I, the Jury* apparsa recentemente: *... nel complesso il clima c'era... non mancava la bionda, assassina naturalmente, e altrettanto naturalmente uccisa nel finale: e non mancavano, anzi abbondavano i pugni ed i calci con ottimi effetti sonori di schiocchi di mascelle, di stomachi percossi, di teste battute contro i pali di ferro, cose tutte che la semplice lettura non era ancora purtroppo riuscita a rendere con altrettanta naturalezza.* Il Bezzola crede di spiegare il fenomeno del successo incredibile ottenuto da Spillane con i suoi libri e ora — a quanto pare — con i film da essi ricavati — è infatti prevedibile che *I, the Jury* sia per essere capostipite di numerosa discendenza — in base a una chiave psicanalitica: il complesso del « sadismo » affiorante in America come uno dei modi di liberarsi dalla repressione degli istinti. Lievemente esagerato, forse; e lo stesso articolista se ne rende conto se, dopo aver rilevato come gli americani sappiano anche allegramente prendersi gioco della soro mania per il « giallo » e il « nero », parodiandolo come nel balletto di *The band wagoon*, piú ottimisticamente conclude: *Non è quindi il caso di allarmarsi troppo se i*

romanzi «neri» hanno successo e se le avventure di Mike Hammer hanno superato i tredici milioni di copie: quando si libera nel riso il male non è mai nel profondo, perché solo chi sa ridere di sé, e non teme la satira, è veramente forte.

* * *

GIUSEPPE SALA - *Direttore responsabile*
Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952

Scuola tipografica Artigiana Pallotti — Roma

CINECITTÀ

Nell'aprile del 1937 fu inaugurato, in Roma, il grandioso complesso di Teatri per la produzione cinematografica, al quale venne dato il nome di Cinecittà.

Lo Stabilimento, sorto su un'area di 600.000 mq. per iniziativa di un grande industriale, l'ing. Carlo Roncoroni, e realizzato su progetti dell'architetto Gino Peressutti, può considerarsi il migliore del genere in Europa.

L'attività produttiva fu subito intensa; e, fino al giugno 1943, produttori italiani e stranieri vi realizzarono film di grande impegno.

Da tale data, ogni produzione venne a cessare in seguito alla occupazione di Cinecittà da parte delle truppe tedesche ed alleate prima, e da parte dei profughi italiani e stranieri dopo.

Iniziatasi, nella seconda metà del 1947, la derequisizione parziale dello Stabilimento, si pose mano ai lavori di ripristino delle costruzioni e degli impianti. La Direzione si trovò di fronte ad una situazione gravissima: alle distruzioni provocate dai bombardamenti aerei, che danneggiarono numerosi immobili, compresi quattro Teatri di posa, si era aggiunta infatti la successiva spoliazione dei macchinari, di grande importanza.

A molti la rinascita di Cinecittà sembrò inattuabile. Il programma ricostruttivo, tracciato nel 1947, previde il graduale ripristino di Cinecittà. I lavori furono iniziati nella seconda metà dell'anno, e vennero proseguiti senza interruzione, di pari passo con la liberazione dei locali da parte dei profughi.

Alla fine del 1950 tutti i dodici teatri di posa erano stati riattati: rifatti, « ex novo », il pavimento di legno, il rivestimento acustico e gl'impianti elettrici che hanno comportato la messa in opera di oltre 20 mila metri di cavi.

Del pari, sono stati rimessi in perfetto ordine tutti i locali accessori dei Teatri e cioè i camerini, gli uffici, le attrezzerie, ricostruendo, con maestranze proprie, tutto il mobilio necessario.

Oggi, lo Stabilimento, come materiale di scena, possiede 6 mila mq. di telai, oltre a un numero rilevante di praticabili, barelle, cavalle, ecc.

Sono state ripristinate le tre sale di proiezione, fornite di perfetti apparecchi Western e Pio Pion, ed è stato acquistato l'ultimo tipo di trasparente « Mitchell ».

Particolare cura è stata posta nel riattare tutti gli impianti di registrazione sonora, cioè le sale di doppiaggio, di missaggio e di registrazione della musica (unica in Europa): non solo i locali, ma anche le relative installazioni sono state rimodernate nelle parti essenziali. Egual lavoro è stato compiuto per gl'impianti mobili di registrazione sonora (trucks e cabine), accresciuti di nuovi impianti R.C.A. e Western tra i modelli più recenti.

La dotazione relativa alle macchine da ripresa si è arricchita di quattro « Mitchell » BNC e di una « Vinten », mentre sono state perfettamente rimodernate le « Debrie » in dotazione, munendole di obbiettivi trattati e del sistema Reflexe.

Una magnifica serra e un vasto giardino forniscono i fiori e le piante occorrenti per il fabbisogno di scena. La piscina, che aveva subito danni gravissimi, è ora in perfetta funzione. Del pari, sono stati rinnovati e ampliati l'impianto idrico e le installazioni contro gli incendi.

Le particolari necessità della lavorazione dei film richiedono nello Stabilimento l'esistenza di numerose officine (elettrica, meccanica di precisione, falegnameria, ecc.) che sono dotate di macchinario modernissimo.

Pochi Stabilimenti cinematografici possono vantare, in un raggio così breve e servito da una rete stradale eccellente e completa, gli esterni più diversi, dalle nevi perenni alle zone desertiche, dalla montagna al lago, dalla spiaggia alla selva.

Con l'attrezzatura tecnica e i Teatri che costituiscono oggi il complesso di Cinecittà, lo Stabilimento è in grado di realizzare oltre 40 film in un anno, siano essi in bianco e nero o in technicolor.

TEATRO PALAZZO SISTINA

La S. A. T. presenta la Compagnia di Riviste

MACARIO
CARLA DEL POGGIO

RECITANO E CANTANO

Maria PALUMBO

Mimma RIZZO
Arna SPINELLI

Annamaria MORENO
Rosetta PEDRANI

Lucia FOLLI
Maria Pia TREPAOLI
Lia FERRI
Liliana POGGIANI
Lia NATALI
Gaby PALAZZOLI
Fausta CHIODI
Betty HALEY
Jenny FOLCHI

Fulvia COLOMBO

BALLANO

Gai PEARL
Pamela BEVAN
Jean SARGENT
Margot NOELLER
June SUMMER
Friede NAGY
Kay THOMPSON

Mercedes MOZART

presenta

CHARLEY BALLET

del

LATIN QUARTIER OF NEW YORK

Patricia HOPPER - Elfi NAGY - Phyllis KING - Ellams CHERRY - Denise CLINCH
Maureen MELLUISH - Kathleen ENGLIS - Wendy JACKSON - Valerie LAWRENCE
Elisabeth ORGILL - Alma HONOUR - Gwen WILSON

ATTRAZIONI INTERNAZIONALI

Meribeth OLD

AMRU SANI

nella rivista femminile

Tutte donne meno io

di SCARNICCI e TARABUSI

coreografie di GISA GEERT

dirige l'orchestra
BEPPE MOIETTA
maestro sostituto
WILLIAM LO SAVIO

musiche di
LELIO LUTTAZZI

costumi e scene di
GIORGIO VECCIA
complesso vocale di
FRANCO POTENZA

regia di **DANIELE D'ANZA**

direzione artistica di **MACARIO**

Costumi delle sartorie: ANNAMARIA di Milano - POSSENTI GRIFEO di Roma
pelliccie della ditta PAMIL
Scene realizzate da BROGGI e PIERANGELI - Calzature QUINTÈ - Tappezzeria TOCCI - Parrucchiere ROCCHETTI - Costruzioni realizzate da MESSINA-BOTTELLI - Foto D'ALOISIO e STUDIO 46 - I vestiti di Carla del Poggio sono realizzati da ELEONORA GRIFEO

Capo tecnico ENRICO MESSINA - Realizzazioni luci CARLO D'AMBROSIO - Macchinisti P. CLAVIS - U. TRIGGIANI - Assistente coreografico R. ANGELETTI - Attrezzista UMBERTO CUZZERI - Sarte ROSA MESSINA - ISA CLAVIS - Segretario Amm.vo E. DARDANELLI
Direttore dello spettacolo U. AQUILINO   Amm.re Rappr.te E. LEPROTTI